

诺顿音乐断代史丛书

二十世纪音乐

现代欧美音乐风格史

罗伯特·摩根 著
陈鸿铎 甘芳萌 金毅妮 梁晴 译
杨燕迪 陈鸿铎 刘丹霓 校

Robert P. Morgan

TWENTIETH-CENTURY MUSIC

A HISTORY OF MUSICAL STYLE IN MODERN EUROPE AND AMERICA

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN



诺顿音乐断代史丛书（The Norton Introduction to Music History）是美国诺顿出版公司于二十世纪后期策划的一套音乐史系列丛书，共有六部专著组成，分别由各个断代史领域的著名学者执笔，反映了当今音乐研究的新成果，堪称西方音乐断代史论的优秀文本。这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。诺顿音乐断代史丛书延续了诺顿出版公司传播音乐学术的优秀传统，为西方音乐历史演进及其人文蕴涵的深入研究提供了引发思考的论域和视角。

《中世纪音乐》 理查德·霍平（Richard H. Hoppin）
《文艺复兴音乐》 阿兰·阿特拉斯（Allan W. Atlas）
《巴洛克音乐》 约翰·沃尔特·希尔（John Walter Hill）
《古典音乐》 菲利普·唐斯（Philip Downs）
《浪漫音乐》 列昂·普兰廷加（Leon Plantinga）
《二十世纪音乐》 罗伯特·摩根（Robert P. Morgan）




分类建议 音乐理论
ISBN 978-7-80751-813-
9 787807 518136
定价：98.00元

诺顿音乐断代史丛书

二十世纪音乐

现代欧美音乐风格史

罗伯特·摩根 著
陈鸿铎 甘芳萌 金毅妮 梁晴 译
杨燕迪 陈鸿铎 刘丹霓 校

Robert P. Morgan

TWENTIETH-CENTURY MUSIC

A HISTORY OF MUSICAL STYLE IN MODERN EUROPE AND AMERICA

W.W.诺顿出版有限公司
提供版权

图书在版编目（CIP）数据

二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史 / 罗伯特·摩根（Robert,M.）著；
陈鸿铎等译；杨燕迪等校 - 上海：上海音乐出版社，2014.1
（诺顿音乐断代史丛书）
ISBN 978-7-80751-813-6
Ⅰ. 二… Ⅱ. ①罗… ②陈… ③杨… Ⅲ. 音乐史 - 世界 - 20 世纪 Ⅳ.
J609.15
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 025446 号

二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史
罗伯特·摩根 著
陈鸿铎等 译
杨燕迪等 校

出 品 人：费维耀
责任编辑：于 爽
封面设计：陆震伟
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020
网址：www.ewen.cc
www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海书刊印刷有限公司
开本：640×935 1/16 印张：41.5 插页：4 图、谱、文：664 面
2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷
印数：1 – 2,000 册
ISBN 978-7-80751-813-6/J · 748
定价：98.00 元
读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

诺顿音乐断代史丛书

二十世纪音乐

现代欧美音乐风格史

“十二五”国家重点图书出版规划项目
上海音乐学院国家特色重点学科建设项目
上海音乐学院音乐研究所课题项目

“诺顿音乐断代史丛书”中译本总序

杨燕迪

在音乐史的学术研究中，断代史是一种业已成熟、且具有厚重积累的专门化著述类型。与一般“音乐通史”横贯音乐古今发展的漫长历程不同，音乐断代史着眼于某个相对自足而界限分明的历史分期，以更为精细的眼光和更为仔细的笔触考察与叙述该断代中音乐风格和音乐文化的发展轨迹及内在脉络。而有关西方音乐历史的断代，音乐学界早已达成基本共识——中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、二十世纪，这六个断代已经成为西方音乐史研究的基本单位与依据，尽管上述断代的内在义理、年代界限甚至命名称谓仍在不断引发争辩。因此，由各个断代史的权威学者所撰写的通览式专著，就成为各断代史研究的标志性成果和标准性指南。从某种意义上说，这些断代史论著不仅是音乐史教学和研究的权威教材与参考书，也代表着音乐史研究在某一阶段的学术高度和学科水平。

美国纽约的诺顿出版公司［W. W. Norton & Company］系英语世界中最著名的权威教科书和参考书出版社之一，其推出的各学科（包括音乐学科）论著一直被公认是高质量的具有“官方标准”地位的品牌图书。英语世界二十世纪以来诸多具有里程碑意义的音乐学名著都出自这家出版社——其中就包括我们中国读者已经相当熟悉的保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》。[1] 二十世纪中叶前后，诺顿公司即联手当时美国几位最具代表性的音乐学家推出了一套

1. Paul Henry Lang, *Music In Western Civilization*, New York, 1941. 顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵阳：贵州人民出版社，2000 年版；2009 年重印。

至今仍在发生影响的音乐断代史论著。这其中包括古斯塔夫·里斯的《中世纪音乐》[2] 和《文艺复兴音乐》,[3] 曼弗雷德 · 布考夫策的《巴洛克时代的音乐》,[4] 阿尔弗雷德 · 爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》[5] 以及威廉 · 奥斯汀的《二十世纪的音乐》。[6] 这几本既是专著又是教材的断代史，由于作者的权威性和论述的全面性，在很长一段时间中对英语世界乃至世界范围内的音乐史教学和研究产生了不可否认的引领性作用。

时至二十世纪末及新世纪初，上述几部断代史论著自然已不能反映学术研究的进展和思想角度的变迁，况且原来的系列中缺少一本古典时期的专著——这一直是“诺顿老版音乐断代史”的一个缺憾。于是,诺顿公司从 1970 年代开始,约请当今美国各音乐断代史领域中富有声望的顶尖级学者，陆续推出了完整的新版“诺顿音乐断代史丛书”——该丛书的英文原名为 The Norton Introduction to Music History。由于写作和出版的严肃与认真，这套丛书的第一部自 1978 年面世以来，全部六本迟至 2005 年才终于出齐。按出版顺序先后，这六部论著的作者和书名分别是：理查德 · 霍平的《中世纪音乐》;[7] 列昂 · 普兰廷加的《浪漫音乐：十九世纪欧洲的音乐风格史》;[8] 罗伯特 · 摩根的《二十世纪音乐：现代欧美的音乐风格史》;[9] 菲利普 · 唐斯的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》;[10] 阿兰 · 阿特拉斯的《文艺复兴音乐：西欧的音乐，1400—1600》;[11] 约翰 · 沃尔特 · 希尔的《巴洛克音乐：西欧的音乐，1580—1750》。[12] 这六部论著还配有各位作者专门负责选编的六部谱例荟萃选集 [Anthology]，以进一步

---

2. Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
3. Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
4. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
5. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York, 1947.
6. William Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.
7. Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, 1978.
8. Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984.
9. Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, 1991.
10. Philip G. Downs, *Classical Music: the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, 1992.
11. Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York, 1998.
12. John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, 2005.

加强读者对各个断代史中音乐本身的感知和理解。

这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。上海音乐出版社与国内音乐学界的相关学者通力合作，决定以认真负责的学术精神实施这一具有重要意义的音乐西学翻译出版工程，是为国内音乐学同仁和众多乐迷朋友的福音。推出这套重要的音乐断代史丛书中译本，必将从根本上改善和推进国内的西方音乐研究、教学与鉴赏，必将有助于国人更加深入地理解和认识西方音乐文化，进而必将对建设中国自己的音乐文化、发展中国自身的音乐事业发挥积极作用。

《诺顿音乐断代史丛书》中译本六卷的总量估计约三百五十万字。我们为此成立了专门的翻译工作委员会，由资深教授领衔把关，制定相关翻译准则，邀请相关青年学者参与翻译工作，并将这一工程纳入学科建设的相关项目计划。我们希望在保持译稿准确性和流畅性的同时，尽量保留和维护原著的学术规格和质量。为此，这套丛书中所有的脚注、参考书目和索引在中译本中都保留了原文，以便读者进一步查阅。音乐方面的专业译名基本以人民音乐出版社的《牛津简明音乐词典》（第四版）为准（但也酌情进行了调整）。由于参与此项翻译工程的人员较多，工作量较大，具体翻译的难点和问题也较多，译稿中存在误差一定在所难免，在此敬请各位读者提出批评指正。

2012 年 12 月于上海音乐学院

反叛·标新·多元

——对西方二十世纪音乐发展进程的分析与反思[1]（代导读）

陈鸿铎

二十世纪在人类历史的长河中无疑是在各方面发展最快的一个世纪，科学技术的进步使得整个世界变成了一个"地球村"，以至于发展到今天，任何在这个星球上发生的事件，只需要轻触一下手指，就可以即刻呈现在你的眼前，时空距离在二十世纪已被超乎人们想象地缩短了。音乐方面的发展也是如此，不过在这里，音乐的快速发展是指在相对短的时间范围内在观念、风格、手段等方面所发生的数量众多和反差巨大的变化。如果我们回顾一下西方音乐从中世纪到二十世纪的发展历史，会发现二十世纪在音乐上所发生的变化要超出之前各个断代所发生变化的总和，当然，这与二十世纪在社会科学、自然科学以及技术发明方面的快速发展是相一致的。这一特点造成了今天人们在总结二十世纪音乐发展时所面临的一种困境，即，很难像对之前各时期那样，用一种风格定位的词汇对其加以界定。"新音乐"（New Music）或"现代音乐"（Modern Music）是人们最常用来指代二十世纪音乐的两个词汇，虽然"新"和"现代"在某种程度上表示出了这一时期音乐的革新性和现代性，但除了它们不能完全概括这一时期音乐的整体特性外，这些词汇本身还是无法像"巴洛克"、"古典"和"浪漫"那样表达出一种统一的风格特征。"新"和"现代"在时间上也是相

1. 本文通过三个重要方面即"反叛、标新、多元"的归纳与总结，试图对二十世纪音乐这一历史断代的发展梳理出一个清晰的路径，并对如何判断新的历史断代的出现提出自己的看法。此文也是笔者在翻译罗伯特·摩根《二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史》一书后的一篇学习心得，虽然并未以该书的叙述过程为线索写成，但放在该书中译本中或许可以起到一种"代导读"的作用。

对的，因为任何一个新的历史阶段都可以被赋予这样的称呼。好在人类的聪明总是超出人们的想象，面对这一难题人们似乎找到了一种无需约定的共识——“二十世纪音乐”（20th Century Music)，这一表述不知从何时起逐步被确定了下来，它似乎解决了如何对这一历史时期的错综复杂现象进行一个概括的问题。

二十世纪已经成为“过去时”，但当我们（特别是中国人）谈论西方二十世纪音乐的时候却发现，我们对于它的了解其实很少很少！这究竟是什么原因呢？

应该看到，在中国，西方的二十世纪音乐确实面临着一个尴尬的事实，即，大多数人很少听那些构思奇特、音响怪异的所谓离经叛道的现代音乐作品（指非调性、个性突出的实验性作品，它们是二十世纪音乐发展中的主流），原因当然很多，但重要的不外乎两点，那就是一无机会，二无兴趣，或者虽有机会也有兴趣，但就是听不懂，继而不想再听。这也导致了很少有中国音乐学者愿意积极地就西方这一历史时期的音乐著书立说，教化读者。然而，想不想了解是一回事，应不应该了解是另一回事。当中国人从把握全球文化发展的需要出发开始认真对待西方这一时期的音乐时，发现已不得不把它当作一种历史现象来进行审视，危机感顿然产生了。因为我们错过了很多近距离甚至零距离观察音乐历史事件的时机，丧失了把握其历史“当下”的机会。因此，现在摆在中国音乐学者面前的一个紧迫问题是，当今天身处二十一世纪的中国人回过头来探讨整个西方二十世纪音乐发展的时候，究竟应该以怎样的一种态度来看待它，并对它进行一个怎样的全面梳理和给予一个怎样的完整评判呢？

在西方，有关论述二十世纪音乐的著作虽然已有相当数量，但目前在国内所能见到的西方作者完整以断代史方式写作的二十世纪音乐史却也并不像人们想象的那样多。[2]而且从目前所能见到的这些论著看，不同国家的作者所写的方式和侧

---

2. 这里所列是到目前为止在国内可见到的几本二十世纪音乐断代史著作：西文：（1）R.P.Morgan: *Twentieth-Century Music* (W.W.Norton & Company, New York,1991)；（2）E.Antokoletz:*Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ,1992)；（3）Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople:*The Cambridge History of Twentieth-century Music*(Cambridge University Press, 2004)；（4）Richard Taruskin:*The Oxford history of Western Music Volume 4 The Early Twentieth Century,Volume 5 The Late Twentieth Century*(Oxford University Press,2005)；（5）Hg.von Hanns-Werner Heister:*Geschichte der Musik im 20.Jahrhundert*(Laaber-Verlag,2000-2006)。中译：（1）彼得·斯·汉森：《二十世纪音乐概论》（上下册），孟宪福译，人民音乐出版社，1981—1986年；（2）施图肯什密特：《二十世纪音乐》，汤亚汀译，人民音乐出版社，1992年；（3）玛丽－克莱尔·缪萨：《二十世纪音乐》，马凌、王洪一译，曹利群审校，文化艺术出版社，2005年。

重点也有所不同。以现状来看，在中国影响较大的仍然是两部较早翻译成中文的著作，即，美国音乐学家彼得·斯·汉森著、孟宪福翻译的《二十世纪音乐概论》（上下册），和德国音乐学家汉斯·海因茨·施图肯什密特著、汤亚汀译的《二十世纪音乐》。这两部著作虽因作者的国籍和经历不同而对二十世纪音乐发展中的重大事件采取了略有不同的观察角度和叙述方式，但他们对二十世纪音乐中各种现象的梳理与洞见以及对各种创作观念和技法的分析与定位，都对中国音乐学者和一般读者对西方二十世纪音乐的研究和了解产生了积极而深刻的影响。但是，这两部著作毕竟成书于1970年代前后，二十世纪的最后四分之一左右的音乐发展它们都未能涉及，这就有了不断引进新书的需要。而美国音乐学家罗伯特·摩根撰写的《二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史》，[3]正是对这一需要的及时补充。为了配合这部著作中译本的出版，下文将从三个角度，对西方二十世纪音乐发展历程中出现的一些问题做出分析和反思，以期从中获得经验，推进中国二十一世纪音乐的健康发展。

反叛——从勋伯格的调性革命开始

西方二十世纪音乐（这里所讨论的是代表二十世纪艺术音乐发展主流的一切反传统音乐）发展的一个巨大动力，来自于二十世纪初一批富于创新精神的作曲家对自文艺复兴以来所形成的几百年音乐传统观念和创作原则进行根本性突破的决心。其突破的路径是，先拿掉传统音乐最重要的"堡垒"——调性，再对节奏、音色、织体等音乐要素的功能作用逐一重新定位，最后建立起一种在本质上与传统音乐割断联系的"新音乐"，即二十世纪音乐。用"反叛"一词来概括这一批作曲家的行为特征是非常贴切的，因为他们所进行的"根本性突破"，打破了以往各时期更替时常见的"渐变"模式。众所周知，在西方音乐史

3. 该书是美国诺顿出版公司于上世纪出版的六本西方音乐断代史之一，作者为美国音乐学家、作曲家和大学教授，曾在坦普尔大学、芝加哥大学和耶鲁大学任教。2001版新格罗夫词典评价该书为"就该论题所作的标杆性论著之一"。

中，每个特定的风格时期（目前通常划分为中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫和二十世纪这六个断代）都是由于前后时期在音乐的思想观念和处理方式上发生了转变后而形成，这种转变通常是渐变的，因为构成音乐的核心条件（即调性）并未被废除。然而，相对于所有这些不同的时期而言，促使二十世纪音乐时期形成的转变比任何其他时期都更具颠覆性质。如果说，之前各时期的更替多表现为一种常见的“变革”模式的话，那么，二十世纪音乐时期的确立，则是通过“革命”这一模式而实现的。

所谓变革，在这里指的是改良、革新。具体来讲，这种变革就是对音乐的思想观念和处理方式不做触及其根本的改变，这正是二十世纪音乐之前各时期更替的一个典型特征。在这些时期转变的过程中，音乐的本质从未被改变，而是在沿用以往一贯做法的基础上，进行改良和革新，以适应新的需要，最突出的一点就是表现在对调式调性的始终保留上。而所谓“革命”，则是指从根本上进行改变，它不仅涉及对调中心地位的废除，还包括对音乐的定义、功能、创作过程、表演方式以及接受形式等诸方面的重大改变。至于为什么会发生这种革命，原因当然很复杂，如果只用一句最简单的话来概括这些原因，那就是“Ending is Better than Mending”（意为“终结比修补强”）。[4]这是《剑桥二十世纪音乐》在论述两次世界大战期间音乐上发生变化时所引用的一句口号，它很好地说明了当时的作曲家们为什么要对传统选择革命的原因。

二十世纪音乐正是在这样一种翻天覆地的变化中诞生的，并且也正是以此而得以确立其作为一种新的音乐发展时期的。换句话说，无论我们今天以何种方式来划分西方音乐发展的历史，二十世纪音乐都会以其独特的性格从历史的连续发展中被划分出来。比如，当我们以音乐的组织逻辑来观照从古到今的音乐发展阶段时，或许就可以把西方音乐发展的历史按“前调性音乐”（Pre-tonality，出现在巴洛克之前），“调性音乐”（Tonality，自巴洛克至浪漫主义时期）和“后调性音乐”（Post-tonality，自单一调中心瓦解后）划分成三个时期，二十世纪音乐的独特性在这里一目了然，这种划分虽然并不一定全面，但却抓住了音乐语

---

4. 引自 *The Cambridge History of Twentieth-century Music*，p.212，Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople Cambridge University Press，2004。

言的核心差异。[5]

由于二十世纪音乐自身显现出的不同更替方式和反叛性质，导致了一个问题的出现，那就是，以精确的时间点（即 1900 年）作为这一时期的开端，显然不可能实现了，因为二十世纪音乐语言方式的改变并不正好发生在 1900 年（实际发生在 1900 年过后）。那么我们究竟应如何确定二十世纪音乐这一时期的时间起点呢？其实，只要我们稍微对目前大家所公认的六个断代史的名称做一个简单的观察，就会发现一个有趣的现象，那就是，所有时期的划分其实都不是以某个准确的时间点为依据的。如中世纪音乐，作为一个历史断代，中世纪（the Middle Ages）虽是一个时间概念，但指的是西方封建制度占统治地位的整一个时代（约公元 476 年—公元 1453 年），时间的起讫点并不确定。文艺复兴（Renaissance，约 1430—1600）、巴洛克（Baroque，约 1600—1750）、古典（Classical，约 1750—1827）、浪漫（Romantic，约 1827—1908）等各时期则完全不用时间命名，以致它们的开始与结束的具体时间点有更大的伸缩空间。从这些名称的使用上反映出一个道理，即，是音乐语言的风格变化，而不是时间，决定了各个时期的形成和划分。因此，二十世纪音乐不以二十世纪进入的时间即 1900 年算起，也是有据可循的。对于二十世纪音乐从何时算起，一些相关论著都把 1907—1908 年作为一个时间界限，来分隔浪漫主义音乐与二十世纪音乐这两个时期。如德国著名音乐学家施图肯什密特就把勋伯格的声乐套曲《空中花园之篇》看作是从浪漫主义时期跨入二十世纪音乐的一部转折性作品，在论及这部套曲的第 13 首《你靠着一株银柳》时他这样说："**它是勋伯格第一部不用任何调性的作品。在这组歌的其他歌曲中，几世纪以来所奉行的调性原则也被中断了。欧洲音乐进入了一个新时代。**"[6]也就是

---

5. 需要说明的是，这三种类型虽都以调性作为核心词，但在内涵上却不尽相同。前者指调式化音乐，中者通常指功能和声建立以来的巴洛克至浪漫主义时期的音乐，后者则指打破调中心后而产生的多调性、泛调性、无调性等音乐类型。这一划分法说明，二十世纪音乐具有无法与前面两种音乐调和的本质，它本质上是反调性（anti-tonality）的，而前两种音乐则在调中心方面具有共性。

6. 引自施图肯什密特《二十世纪音乐》，汤亚汀译，人民音乐出版社，1992 年，第 20 页。此外，在这本《二十世纪音乐》的序言中，作者罗伯特·摩根认为，"1907—1908 年似乎标志着一个唯一最重要的转折点，因为正是在此刻，勋伯格第一次完全打破了传统的调性体系。"另外，虽然脚注 2 中所列断代史著作均从 1900 年前后开始论述二十世纪音乐，但在涉及真正体现二十世纪音乐精神的音乐作品时，也都是从勋伯格的自由无调性作品算起的，这里不再具体说明。尽管如此，几乎所有西方二十世纪音乐史论著都从 1900 年的音乐现状讲起，笔者认为，这是著者在叙述上的一种铺垫写法，不影响把 1907—1908 年当作二十世纪音乐的起点。

说，自勋伯格的调性革命始，才真正启动了西方二十世纪音乐发展的进程。不过，这样一来，“二十世纪音乐”又成了一个音乐风格的指称了，这与其所代表的具体时间界限的矛盾会不会带来新的问题呢？而且，当下一个音乐史断代出现的时候，我们又将以一种什么样的标准来加以确定呢？这一点在本文结束时或许才会得到一个明确的答案。

由于勋伯格调性革命的重大意义，使他成为了一位推动西方二十世纪音乐发展的旗帜性人物。为了解决调性缺失后如何使音乐作品获得逻辑性的问题，勋伯格创造出一套不同于传统的作曲方法，即十二音序列作曲法，这是他对西方音乐发展所作出的一个特殊贡献，改变了数百年来音乐所赖以生存的基本法则。从这个意义上讲，勋伯格被当作最具反叛精神的二十世纪作曲家是当之无愧的。不过，这里需要作出一点说明的是，勋伯格创造十二音序列写作方法的本意或许并不是真要反传统，因为在摩根的《二十世纪音乐》第九章中写有这样一段文字：“1921 年，勋伯格对他的一个学生私下透露，他有一个发现，这能‘确保德国音乐在下一个世纪中保持优势地位’。这个发现就是十二音体系，他认为，这种体系可以通过与二十世纪音乐发展所走过的道路相一致的方式，让传统的音乐价值得以延续。”[7]除此之外，勋伯格本人并不赞成无调性这一提法。然而，勋伯格对传统的那份熟知和尊敬固然为世人所了解，但这种深厚感情并不能改变他的音乐反传统的事实。

尽管今天仍然有许多人并不喜欢听勋伯格的音乐，但几乎没有人不承认，他是二十世纪现代音乐的一位伟大的创始者，他在改变西方音乐历史的进程方面是一位关键性的人物，从人类文化发展的总体意义上看，他对西方音乐传统的反叛是具有建设性和进步意义的。正是在他这种反叛精神的引领下，才催生了那么多在二十世纪音乐发展中起重要推动作用的后继者。如贝尔格、韦伯恩、斯特拉文斯基、巴托克、施托克豪森、布列兹、诺诺、利盖蒂、彭德雷茨基等等，他们都直接或间接地受到他的影响，在自己感兴趣的创作领域，进行了对音乐传统不同层面的反叛并做出成绩，从而推动着二十世纪音乐不断地向前发展。

---

7. 本书第 199 页，文字下的着重号为笔者所加。

标新——二十世纪作曲家面临的必然抉择

勋伯格对西方传统音乐的存在基础——调性——所进行的反叛，导致了数百年来所形成的音乐创作的“共性写作”时代的终结。西方传统音乐就如同一座宏伟的大厦，尽管装饰华丽，但由于地基已被掏空，整个建筑也就随之垮塌了。然而，就像人们常说的那样，要打破一个旧世界并不难，难的是如何重建一个新的世界。二十世纪的作曲家们所处的正是这样一个新旧世界交接的局面，他们面临着以往的作曲家从未面临过的挑战，那么他们又是如何开始建立一个新的音乐世界的呢？

标新——就是他们在建立这个新的音乐世界时所采取的一种必然选择，也是二十世纪音乐创作发展中的一个普遍现象。所谓标新，也就是“标新立异”的一个简称，这个词汇的意思并不需要多解释。

当调性体系被瓦解之后，西方音乐世界立刻呈现出一片混乱的景象。首先，激进的作曲家是赞成打破调性的统治的，并且也把写作非调性音乐[8]看作是一种进步的象征，但如何写这样的音乐却一时找不到一种有效的方法。此外，勋伯格打破传统的调性体系只是迈出了“反叛”的第一步，这也启发了别的作曲家寻求其他“反叛”传统的道路。于是，作曲家们各显神通，力争根据自己的兴趣和探索，尽可能去写与其他人不一样的作品。由于“新”成为评判一位作曲家作品有无价值的一个重要标准，因此，如何“标新”也就自然成为作曲家们所面临的最大挑战，并且成为他们的立身之本。关于这一阶段作曲家们如何创新，现有的各种论著均有论述，为了方便读者，这里不妨根据笔者的理解再做一个简要归纳。以下我们可以从音乐创作的观念和技法两大方面来看二十世纪作曲家是如何“标新”的。

一、音乐观念上的标新

所谓音乐观念上的标新，是指作曲家在创作的理念上表现出与传统以及与其

---

8. 这里所谓“非调性音乐”是笔者为了与“无调性音乐”相区别而采用的一个词，意指一切不以传统调性思维为原则创作的作品，它不一定无调性，但一定没有一个统一的调中心。所以，非调性音乐也可以称作“无调中心音乐”。

他已经成型的创造流派的不同。具体地讲，就是涉及作曲家如何看待音乐的问题。而在二十世纪初，如何不同于浪漫主义之前的观念来看待音乐，成为那些欲在音乐创作上进行创新的作曲家们首先需要思考的问题。音乐究竟是什么？音乐作品应该怎样构成？音乐表达什么？可以表达什么？能够表达什么？这些问题在二十世纪比在任何其他时期都更加困扰着作曲家。勋伯格虽然提出了十二音序列写作这样一种新的音乐作品构成方法，但并没有解决上述剩余的其他问题，不过，这也为后来的作曲家们的创新实验留出了广阔的空间。

当一些作曲家继续勋伯格的道路，从十二音序列的音高序列化，走向包括了各种音乐参数的整体序列化时，他们发现，必须从勋伯格的表现主义音乐思维（这一思维在本质上有延续浪漫主义音乐风格的一面）中解脱出来，才能真正走上一条通往与传统彻底决裂的道路。这方面的代表人物是法国作曲家布列兹，他虽然非常尊敬勋伯格，但更推崇勋伯格的学生韦伯恩，以至于勋伯格死后他在报纸上发文，迫不及待地宣布勋伯格时代的终结。如果说勋伯格的音乐仍然在一定程度上沿承着浪漫主义以表现人的主观情感为己任这一思维模式的话，那么布列兹所推崇的韦伯恩则已经把音乐的情感内容降低到了最低限度，不仅浪漫主义音乐的风格余韵荡然无存，而且连表现主义音乐风格中的那种扭曲的夸张表现也毫无踪迹，以致音乐的形式成为音乐作品的唯一内容。音乐究竟是一种艺术还是一门工艺？在韦伯恩的作品中所表现出来的自然是倾向于后者。音乐作品表达什么、可以表达什么以及能够表达什么，这样的问题可能已经不需要再回答了。

随着音乐观念的突破，一些新的创作思维也就接踵而至了。从客观主义、[9]未来主义、原始主义、电子音乐，到新古典主义、新浪漫主义、简约主义、世界音乐等等，无一不是对二十世纪音乐内涵的一次新的挖掘和重新释义。[10]在这

---

9. 这是笔者杜撰的一个词，指以整体序列技法创作的思维方式，因它在创作中摒除主观控制。由于整体序列仅是一种技法，所以要表现出它所代表的一种观念，笔者以为用客观主义比较贴切。

10. 德国音乐学家乌尔里希·迪贝柳斯（Ulrich Dibelius）在其所著《现代音乐 II/1965—1985》一书中，把到 1985 年为止西方现代音乐创作现状按观念与技法分为十二类进行论述，如“音响音乐派”、“政治表现派”、“异国情调及冥思派”、“实验派”等，从而在纷繁多变的创新实践中找到了一条归纳的路径。这些划分今天看来不一定完全合理，但具有参考价值。

一进程中，有两个人物应该重点提出，他们是法国出生的美国作曲家埃德加·瓦雷兹和美国本土作曲家约翰·凯奇。前者的著名论断“音乐就是组织起来的音响”（Organized Sound），是对构成音乐作品本身的声音材料所作的一个全新界定。后者则以“我们所做的一切都是音乐”（Everything we do is music）的认识，完全打破了音乐作品与生活的界限。瓦雷兹的观念是对音乐作品本身构成问题的一个“终极式”表达，而凯奇的观念是对音乐的存在形式问题的一个“终极式”表达，二者都对二十世纪音乐的发展产生了极大的影响。

二、写作技法上的标新

在二十世纪，新写作技法的出现总是离不开新的音乐观念的，而且，这里的写作技法所包含的内容与二十世纪之前也有所不同。浪漫主义时期及之前的写作技法创新通常涉及的是比较细节的微观层面，“共性写作”的基本准则不会变。而二十世纪音乐创作中的写作技法创新主要涉及的是音乐作品建构的宏观层面，因为一种新技法的运用，可能就会产生一种新的音乐类型。比如，依预制程序进行客观创作的整体序列写作技法就导致了“点描音乐”类型（如重要的整体序列作品布列兹的《结构Ⅰ》）的产生，开放的曲式结构处理导致了“偶然音乐”类型（如施托克豪森的《钢琴曲Ⅺ》）的产生，简约主义的重复手法导致了“简约音乐”类型（如特里·赖利的《C调》）的产生等。

当然，在新的音乐类型形成后，再对其中的写法进行进一步的发展，这也是二十世纪写作技法标新的一个方面，下面是笔者对一些标新内容所作的归纳与分析。

（一）从音高体系上标新

虽然勋伯格用自己的音乐告诉人们，再用传统调性写作已不合时宜，而且出现了一大批热衷于其所创立的“十二音序列”手法的追随者，但也并不是所有的作曲家都喜欢或善于用这样的方式来达到“标新”的目标。具体来讲，除了“十二音序列”这一创作方法得到继续发展外，其他从音高关系上进行标新的做法还有如双调性和多调性、协和的无调性、微分音调性等。

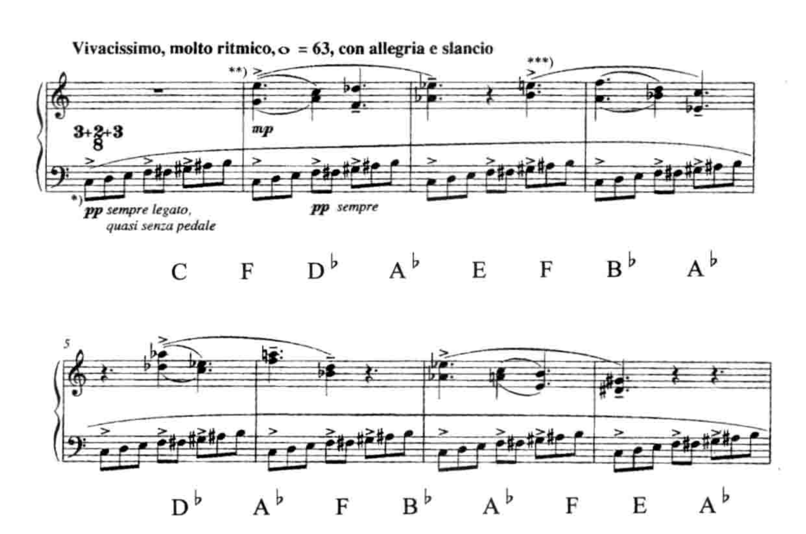
在二十世纪初，调性对于许多作曲家来讲可以说是一个爱恨交织的对象。一方面，在他们的心里对调性仍然充满感情，但另一方面，现实已迫使他们不能再写明确清楚的调性音乐了，因为调性在一夜之间似乎已经成为“过街老鼠”落到

了人人喊打的地步。那么，写调性音乐不等于让自己成为现代音乐的“公敌”了吗？为解决这种对调性的两难抉择，一些作曲家找到一种利用调性来写非调性音乐的巧妙办法，其结果产生了人们所熟知的所谓双调性（Bitonality）和多调性（Polytonality）音乐。巴托克、斯特拉文斯基、米约、普罗科菲耶夫等这些十二音序列圈子之外的作曲家，在这方面都有优秀的范例。在这种作品中，两个或两个以上的不同调性层次相互叠加，虽然局部保留了明确的调性，但在整体上并没有调性感。关于这方面的情况，许多二十世纪音乐断代史中都有论述，这里不再举例。[11]

无调性与不协和本应是一对“难兄难弟”，因为正是由于对不协和音的解放导致了无调性的产生，所以，它们之间应是一种“难舍难分”的关系。换句话说，无调性音乐必然意味着不协和，或者说必须不协和。然而，这一不成文的规定也使得一些作曲家处在了一个两难境地之上，写不协和成为一种时代的“必须”，而作品中的大量不协和音响，又会导致听众的反感，这成了作曲家创作时一种挥之不去的纠结。为了解决这一问题，一些作曲家在实践中逐渐摸索出一条新的写作无调性音乐的途径，即把无调性与不协和之间的必然联系割断，设想让无调性音乐也产生出协和的效果，即所谓的“协和的无调性”（Consonant Atonality）。那么，作曲家是如何实现这一设想的呢？大家知道，无调性效果的产生主要依靠两个方面，一是横向旋律的无调性，二是纵向和声的无调性。要使横向旋律产生无调性效果，关键是旋律中先后连续出现的音不能在局部和整体上来自于一个明确的调式音阶，自由无调性和十二音序列写法就是解决的这一问题。而要使纵向的和声产生无调性效果，最简单的就是运用复杂的不协和和弦。由于无调性效果的产生有赖于纵横两向的合力，因此，当横向与纵向都自身达到这一要求时，无调性效果最强。不过，一些作曲家通过实验发现，当纵向的和声相对协和，只是横向的旋律保持无调性时，无调性效果并不受影响，而音乐的可听性却得到了提升。比如，匈牙利作曲家乔治·利盖蒂在这方面就进行了很多实践，他的许多钢琴练习曲运用这一方法取得了很好的效果。如下面这首第四钢琴练习曲《号角》的开头八小节：

---

11. 摩根《二十世纪音乐》的第四章和第八章、施图肯什密特《二十世纪音乐》的第四章以及玛丽-克莱尔·缪萨《二十世纪音乐》的第一章第五节等都对此有详细论述。



上例无论从横向进行还是从整体效果看，都是一种无调性音乐的效果，但纵向的每一个和弦都是一个协和的大三和弦！当然，这些协和的和弦由于横向的快速运动，并不能产生任何明确的调性，但至少听众听到的瞬间音响是协和的。这就是所谓的协和的无调性，它与双调性和多调性的方法恰好相反，因为后者是在横向上保持调性，纵向结合后产生无调性。这是无调性音乐写作中的一个重要发展，然而许多研究二十世纪音乐的文献对这一现象均少涉及，应该引起注意。

自然半音体系在人类音乐史上被确定以后，已主导了近一千多年的音乐创作实践。然而，这一体系在二十世纪也遭受了猛烈的冲击。一些作曲家强烈地认为，必须从现行音高的音律体系上进行突破，才能达到在创作上标新的目标。在这一方面，捷克作曲家阿洛伊斯·哈巴无疑是一位重要的代表人物。他在一生的创作中，几乎一直都在探索微分音体系，根据2001年新版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》所列出的清单，他一共写出了五十多部包括四分之一音、五分之一音、六分之一音、七分之一音甚至十二分之一音的作品。这与其他一些作曲家只是偶尔运用微分音创作相比,哈巴可以称得上是一位专门的“微分音作曲家”了。微分音体系的最大创新点在于改变了人们所习惯的音高判断标准，从而本质上影响了人们对调性的感受。因此,微分音体系本质上是反传统调性的。但是，从哈巴以及其他一些作曲家的微分音实践中可以看出，微分音作品也有调性与

无调性之分，前者是对调性的一种丰富，后者是对调性的一种否定，这就如同半音体系与自然音体系的两种关系，这里不需多做解释。

微分音体系作为标新的一种手段，效果是非常明显和独特的，但这种标新手段也遇到了一些不可克服的问题，即对于微分音的音高准确度把握和乐器的微分音音位缺失的问题。由于有这两个问题的存在和需要解决，我们看到，作曲家运用微分音创作时最多的是采取四分之一音，所用的形式多是弦乐队或声乐。哈巴就写了十六首弦乐四重奏，和世界第一部微分音歌剧《母亲》，而用钢琴这样的固定音高位置的乐器创作微分音作品，就需要对钢琴进行改造。

有趣的是，微分音体系的运用，还促进了西方作曲家对以往各民族民间乐器的关注。许多这样的乐器在过去因所谓“音不准”而被作曲家拒之不用，如风笛（Bagpipe）、自然音号（Natural Horn）、洋埙（Ocarina）等，现在却成了体现新音乐效果的“秘密武器”。除此之外，微分音体系的运用还促进了作曲家对混合律制的研究与实践，并有使之成为现代音乐音响调色板上主打色彩的倾向。

除了以上所说这三种在音高体系上的标新行为，还应提到，欣德米特的和声理论和梅西安的有限移位模式理论也同样值得人们的关注，前者坚持音乐必须有调性中心，因此他的理论本质上是有调性的，当然，他的音乐作品在实际感受上与无调性音乐并无太大差别；后者在理论上可看做是一种调式性的，其作品的实际音响可以说摆脱了调性与无调性思维的束缚。具体内容，请参看相关著述。

（二）从节奏运动上标新

如果说在音高关系上的标新是围绕着打破调性这样一个中心展开的话，那么在节奏运动上的标新则是围绕着如何打破节奏运动的平衡性这一点来实现的。二十世纪以前音乐的节奏运动在本质上是以平衡为基础的，虽然在音乐的不同声部节奏的形态可能不一样，但综合节奏（即以统一的节拍对所有声部的节奏进行整合后的节奏）大多是在一种平衡运动的范围之内的。具体表现为音乐的进行总是在某种统一的节拍主导之下，节拍与节奏基本保持在协同状态，而二十世纪音乐在节奏运动上的标新正是要力图打破这种平衡。作曲家们为了达到这一目的，一方面在横向上避免节拍的周期性反复（即使有拍号有时也只是起到标记作用），节奏的运动也避免规律性；另一方面在纵向上则避免节奏的同步性

运动，各声部节奏运动并不受某个统一的模式控制。

二十世纪音乐中节奏运动的平衡被打破后，往往会在音乐作品中产生两种极端的节奏运动现象，一种是节奏运动的无方向感，另一种是节奏运动的多方向感。前者也可以说是一种静态的节奏运动，表面上看起来，这样的作品似乎没有节奏运动可言，音乐没有向前发展的动力，但实际上，这种静态感正是作曲家通过节奏的控制所要达到的一种效果，我们可以把这种节奏的处理方式叫做对节奏的“消解”。而后者则是通过同类节奏的重音交错或不同类节奏的相互对抗，所产生的一种“复合节奏运动”，这种节奏运动不可能像传统节奏那样产生一种统一的综合节奏。

由于对节奏的消解是对节奏运动的一种消极否定，所以我们更应关注的是那些在突出节奏运动前提下的新节奏，而斯特拉文斯基和巴托克都是二十世纪在这方面起步最早也是贡献极大的作曲家。斯特拉文斯基在其 1913 年创作的芭蕾《春之祭》中运用了大量的不常用节拍（包括 1/16 到 5/16 拍子），并用不对称的结构对这些节拍进行频繁的变换，所产生的节奏效果令人震撼，对后来其他作曲家的节奏创新产生了极大的影响。巴托克在这方面则通过吸收东欧民间音乐中的节拍节奏模式以及对传统节拍的非对称重组，来树立起自己的节奏语言特点。如东欧民间音乐中的 5/8、7/8 和 11/8 等拍子，这些拍子由于强拍的出现不对称而有别于传统节奏运动模式。此外，就是把传统的 4/4 拍子按非对称方式重组，形成以八分音符为一个单元的 3+3+2 或 3+2+3 的组合形式。

如果说前面两位作曲家在节奏方面的推进还都是以传统的节拍概念为基础进行的话，那么，后来的许多作曲家对于节奏的进一步推进则是在突破节拍这个体现传统节奏思维的最后一个界限后作出的，并且，这种节奏的新突破更强调纵向组合的节奏运动，而不是像前两位作曲家那样，主要是一种横向进行的节奏运动。匈牙利作曲家利盖蒂是这一新的节奏突破方面的代表人物，他的“机械性节奏运动”、“重音交错节奏运动”和“速率比节奏运动”对于二十世纪音乐的节奏发展都具有开创性意义。[12]

---

12. 详细内容请参阅笔者所著《利盖蒂结构思维研究》一书第五章。在此顺便提及另一位在二十世纪音乐的节奏方面做出许多创新的美国作曲家孔隆·南凯罗（Conlon Nancarrow），他的节奏创新虽然都是在机械钢琴上实现的，但却启发了包括利盖蒂在内许多作曲家在节奏上的新发现。

（三）从音乐的音响模式与织体结构上标新

二十世纪音乐中的一个标新内容无疑表现在对音响的重新认识和独特处理上，这方面标新的结果就是所谓“音响式创作”——此概念先是以德文 Klangkomposition 出现——方式的诞生。这种创作方式强调对音乐的“空间感”的营造，而这种空间感就是通过对音响模式的处理获得。在某种意义上讲，对于二十世纪音乐而言，音乐作品的音响模式与织体结构[13]是不能分开论述的，因为音响模式的结果如何是与织体结构有着无法割开的关系的，这一点二十世纪音乐与以前的音乐大为不同。众所周知，音响模式在传统音乐作品中通常是不被重视的，几乎不承担结构功能作用和较少用来表现音乐的意义，但由于调性的瓦解，使它的地位得以上升。不过要使音响真正成为音乐作品的结构性因素，它必须和织体结构“结缘”。

而自调性在二十世纪初被瓦解后，尤其是当“点描音乐”把传统的织体组织方式彻底摧毁后，音乐的织体结构从此就不可能再回到二层性的“旋律＋伴奏”和三层性的“前景、中景和背景”这样的旧的织体类型范式上去了，织体结构与音响模式的“结缘”就成为一种必然的选择。这两种因素相互结合的需要，使得我们在论述二十世纪音乐的织体结构时，需要把与之结合的另一方加入，反之亦然。

在传统音乐中，不论是二层性和三层性织体结构，其追求的一个核心价值是音乐层次中的等级关系，而这种等级关系都来源于对调性中心的服从，因此，其音响模式在总体上讲是单一的。与此相反，在二十世纪音乐中，调性上的无中心或多中心，造成了织体结构原有服从对象的缺失，转而成为构建音响模式的一种手段。根据笔者的分析，二十世纪音乐中出现的一些独特音响模式可归纳为：分离性音响模式、一体化音响模式、单一极端音区音响模式和两极极端音区音响模式。它们都与某种独特的织体结构相联系，如点描织体、音块织体、微复调织体、单极织体和两极织体。

在二十世纪作曲家中，把音乐作品（指非电子音乐）仅仅处理成纯音响模

---

13. 所谓“音响模式”是指音乐中构成音响各成分间所形成的一种相对稳定的形态，而“织体结构”指音乐中各声部关系之总和，两者间关系密切，但并不相等。

式变化过程的代表性人物有彭德雷茨基、利盖蒂、泽纳基斯、拉亨曼（Helmut Lachenmann）等，他们分别以《广岛受难者挽歌》《大气》《伽马法则》和《花岗岩躯干》等代表性作品，书写出了二十世纪音乐在音响表现力上的新篇章。

需要指出的是，这里所说的音响模式与音色是有区别的，简单来说，音响模式关注的是音乐作品音响的宏观层面，而音色关注的是音乐作品音响的微观层面。对于音色这里不准备展开论述，二十世纪作曲家在音色方面的拓展有一大部分属于寻找新的音色源，以此丰富现存的音色库。而电子音乐的发明与发展则是在传统音乐音响类型之外开拓的一个全新品种，它对二十世纪音乐创作的推进也产生了实质性影响，这部分不在此赘述。

多元——独特的二十世纪音乐景观

所谓“多元”就是多种不同类型事物的共存，二十世纪下半叶的音乐创作就集中表现出这样一种特征。因为这时的音乐环境变得相对宽松了，不再是先锋派一派独霸，各种音乐类型又都重新获得了自身发展的空间，先锋的、返古的、抒情的、冷漠的、简单的、复杂的等等不同音乐风格“和平共处”，形成了一种独特的、多元共存的二十世纪音乐景观。

那么，为什么会出现这样一个多元共存的局面呢？这其中既有二十世纪下半叶这一时期社会发展的原因，也有音乐创作自身发展规律所致。之前我们已经了解到，由于二十世纪初至六十年代作曲家追求不断的标新，反对受任何旧传统和新传统（任何一经出现的东西都被当作传统）的影响，其结果是，在音乐的观念上和创作技法上形成了一种谁激进谁就体现出进步、谁大胆谁就能够获得成功的局面。大家所遵循的一个基本原则是，在创作上要做到和别人（包括古人和今人）不一样。这种一味地“标新”虽然带来了二十世纪音乐创作上的一片表面上的繁荣，但也带来了一种发展上的极端狭隘性，因为任何新的做法只有一次展示的机会，音乐创作走上了一条“实验”的死胡同。德国音乐学家施图肯什密特干脆把这一时期称作“实验的年代”，并作为其《二十世纪音乐》第十一章的标题。在这一章中，他罗列了从布列兹的《结构》（创作于 1952—

1956年，其中《结构Ia》是第一部真正的整体序列主义作品）到英国实验派作曲家科内利乌斯·卡迪尤等一系列激进的实验性创作成果。在这实验的年代里，不乏成功经典之作，但毕竟前进的道路过于狭窄，更何况一些新的实验不免生搬硬造，这不仅造成写作困境还使听者无所适从。面对一味“激进”带来的困境，自1970年代以来，作曲家们开始对这种偏激的创作态度进行反思，一些作曲家深感应该重新看待过去的传统，标新也不再成为他们创作上的唯一出发点。正如摩根在《二十世纪音乐》最后一章中所阐述的那样：“回顾整个1970年代，人们能够看到，在不同个性和风格类型的作曲家中，出现了一个广泛朝着更加传统和保守的方向的运动……假如1960年代可以被看作是一个以音乐上的疏离孤立为特点的十年的话（以它更加激进的明确地反对现状、反对传统的音乐会音乐和反对音乐会状态本身的表现而言），那么，1970年代则代表了一个广泛和解的时期。作曲家不再寻找新的可能性，而是开始变得对找到把已经得到的东西结合进一种更加持续的和直接明了的音乐语言的方式感兴趣。”[14]

于是，一个各种创作观念和音乐风格多元共存的局面开始形成。新调性音乐、新浪漫主义音乐、新简单主义音乐、拼贴音乐以及复风格音乐在这一期间的盛行，显然是这一“和解的时期”[15]的一个重要标志。一些作曲家重新启用调性，如波兰作曲家彭德雷茨基和德国作曲家汉斯·维尔纳·亨策（Hans Werner Henze）在他们的某些中后期作品中做的那样；另一些作曲家则重新赋予音乐作品以浪漫主义气质，如美国作曲家大卫·戴尔-特雷蒂奇（David Del Tredici）和乔治·罗奇伯格（George Rochberg）；而还有一些作曲家则引用各类传统音乐的主题片段或音乐风格，把它们整合到自己重新构思的音乐语言中，例如前苏联作曲家阿尔弗莱德·施尼特凯（Alfred Schnittke）的许多复风格作品、意大利作曲家卢恰诺·贝里奥（Luciano Berio）的《交响曲》和德国作曲家贝尔恩德·阿洛伊斯·齐默尔曼（Bernd Alois Zimmermann）的歌剧《士兵们》。但是，所有这些做法并非真正要让音乐回到传统，而是希望以此方式来重新发现传统和重塑传统。在

---

14. 本书第511页，文字下的着重号为笔者所加。
15. 所谓和解是指在专业音乐圈子内，持激进态度的作曲家开始容忍音乐创作可以一定程度地回归传统，而不必一直向着更加远离传统的方向前进，而这在1970年代之前完全是受到抵制的。

这些作品中，现代性仍然是基调。

当然，向着激进方向继续探索的作曲家仍大有人在，他们继续在音乐创作上“标新”，希望用自己的音乐证明其“进步”的理念，代表性作曲家有美国的埃利奥特·卡特（Elliott Carter）、米尔顿·巴比特（Milton Babbitt）。前者“所作音乐严峻苛涩，无视一切，高度的理性因素使其粗砺的光彩更觉咄咄逼人”；[16] 后者作为一位精通数学和形式逻辑的作曲家，则引领着“普林斯顿式的序列主义”（Princetonian Serialism）[17] 继续深化序列音乐的创作实践；有德国的赫尔穆特·拉亨曼，他的“具体乐器音乐”理论包括对一切未知音响的探索；有意大利作曲家贾钦托·切尔西（Giacinto Scelsi），其“单音作曲法”试图冲击用极少音高材料写作音乐作品的极限；还有英国作曲家布赖恩·费尼霍夫（Brian Ferneyhough），他的音乐代表着一种“新复杂主义”倾向等。不过与上述所说的那些多少带有回归倾向的作曲家相比，这股激进的势力已没有先锋派音乐盛期时那样强大了。

在激进与反激进相互和谐共存的同时，还有许多新的音乐现象发生，它们与上述所谓的学院派艺术音乐所走的道路不同，而是在更多地受到了其他艺术门类、特定的音乐类型以及其他非西方文化影响下，发展出了在观念和技法上完全不同的音乐品种，并且在二十世纪音乐发展的整个进程中获得一席之地。

作为重要的音乐门类，这里需要提到电子音乐和频谱音乐。前者自 1948 年法国音响工程师皮埃尔·舍菲尔（Pierre Schaeffer）在巴黎建立的世界上第一个电子音乐工作室制作出第一批电子音乐作品后，就作为一个特殊的品种成为二十世纪西方音乐史上的重大事件，并且极其广泛地影响了整个音乐创作的发展；而后者是自 1970 年代后发展的一种以声谱的声学属性作为音乐创作的材料基础，是自微分音体系对传统音高体系进行革命后的又一次革命，目前正在影响着人们的声音观念。

此外，一些二十世纪作曲家的音乐风格经历了从“先锋”到“保守”的陡然转变，最具代表性的当属两位东欧作曲家，一位是波兰的亨里克·戈雷茨基（Henryk

---

16. 引自迈克尔·肯尼迪和乔伊斯·布尔恩编《牛津简明音乐词典》（第四版）“卡特”词条，第 201 页，人民音乐出版社，2002 年。

17. 详参 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music Volume 5 The Late Twentieth Century*, p.136, Oxford University Press, 2005。

Górecki），另一位是爱沙尼亚的阿沃·帕特（Arvo Pärt）。这两位作曲家的一个共同特点是，都在早年的激进的无调性探索之后，转而采用明确的调式调性，音乐语言极其简单，然而他们就是在这种极其简单的条件下，创造出了令全世界听众耳目一新的"新音乐"。戈雷茨基的代表作是他1977年创作的《第三交响曲》，这部作品完全依赖于传统调式和三和弦结构，并且整部交响曲的三个乐章始终保持着慢的速度，这种简单所带来的听觉冲击既突破了现代，又超越了传统。帕特是一位经历过新古典主义、序列和拼贴作品创作过程的作曲家，然而，正是在1970年代，他开始了一种转变，在其后创作出了一系列代表其"新音乐"风格的作品。如钢琴曲《致阿丽娜》（1976）、室内乐《修士》（1977）、弦乐曲《纪念布里顿之歌》（1977）等，这些作品音乐语言的陈述方式单一，全部以平行的声部进行贯穿，音响协和，情感质朴，表现出淡雅、清新、纯洁和崇高的境界。这两位作曲家的回归姿态尽管毁誉参半，但没人能否认他们的声音是足够真诚的。而他们的作品在二十世纪音乐的整体环境中，犹如一股清风，吹进一直被不协和音响所充斥的耳朵，使人们普遍存在的浮躁心情得以平静，压力得以缓解。

需要特别指出的是，在二十世纪下半叶西方音乐多元共存发展的过程中，除了西欧与北美这两个音乐文化中心之外，东欧诸国的作曲家也产生了巨大的影响力。此外，自1980年代后，一批中国作曲家如谭盾、陈其钢、叶小纲、瞿小松、陈晓勇、苏聪等也走出国门参与到西方二十世纪音乐发展的进程中，并发挥了积极的作用。这种情况说明，西方二十世纪音乐的发展已不再是西方本身的事情了，而这正是促使西方二十世纪音乐向着多元化发展的一种必然因素。对于二十世纪下半叶出现的这种多元共存局面，德文版二十世纪音乐系列论著之《二十世纪音乐史：1975—2000》卷用了这样一段话来概括："**在这二十世纪最后的几十年中，涌现出大量不同潮流和发展趋势的新音乐类型，它们不再遵循一种线性的发展模式，以至于各种差别极大的音乐现象都相互交织在一起，并且导致了在接受上的极其多样性。**"[18]

二十世纪作为一个时间概念已经过去了，今天我们已经站在了二十一世纪

---

18. 引自H g.von Helga de la Motte-Haber:*Geschichte der Musik im 20.Jahrhundert:1975–2000*的封底，Laaber-Verlag，2000。

第二个十年的开端，但“二十世纪音乐”作为一个断代史名称是否已经结束了它的历史使命？这是本文前面已经提出的一个问题，现在到了该回答它的时候了。之所以提出这个问题，是因为，人们可能会思考，由于二十一世纪的到来，我们是否认为西方音乐又进入到了一个新的历史断代？如果是的话，那么它的音乐风格改变的起点在哪里？一些学者提出的“二十一世纪音乐”这一概念显然是想与“二十世纪音乐”这一概念相区别，但是这仅仅是一个时间上的划分，并不存在与二十世纪音乐风格的界限。有鉴于此，笔者认为，“二十世纪音乐”作为一个包含了多种风格的断代，或许它的历史尚未结束。至于真正的“二十一世纪音乐”将在何时出现,这就是一项需要以后的音乐史学家们来完成的任务了。

参考文献

外文（按姓名字母排序）:

1. Cook, Nicholas and Pople, Anthony Edited: *The Cambridge History of Twentieth-century Music*, Cambridge University Press, 2004.
2. Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik II 1965—1985*, Piper Schott, 1988.
3. Heister, Hanns-Werner Hg.: *Geschichte der Musik im 20.Jahrhundert*, Laaber-Verlag, 2000—2006.
4. Morgan, Robert P.: *Twentieth-Century Music*, W.W.Norton & Company, New York,1991.
5. Taruskin, Richard: *The Oxford history of Western Music Volume 4 The Early Twentieth Century,Volume 5 The Late Twentieth Century*, Oxford University Press, 2005.

中文（按出版年代排序）:

1. 彼得·斯·汉森:《二十世纪音乐概论》(上下册)，孟宪福译，人民音乐出版社，1981—1986 年。
2. 施图肯什密特:《二十世纪音乐》，汤亚汀译，人民音乐出版社，1992 年。
3. 玛丽–克莱尔·缪萨:《二十世纪音乐》，马凌、王洪一译，曹利群审校，文化艺术出版社，2005 年。
4. 陈鸿铎:《利盖蒂结构思维研究》，上海音乐学院出版社，2007 年。

序 言

为了帮助人们厘清过去所发生的、看似混乱无序连续出现的事件之间的关系，历史学家们喜欢把时间过程划分成一些各自独立的阶段，而每一个阶段本身都体现出大量的共性特征。这些阶段的划分虽不必十分严苛，但却因新的学者们不断更新划分的可能性而经受着持续的检验和修改。不过，尽管各阶段之间的界限不能被确定且易变，但这些划分在组织纷繁的历史演化时还是不可缺少的。

本书涉及由音乐史学家们通常划分出的几大历史阶段中的最近一个阶段，即通常被称作的“现代”阶段，或如本书标题那样简称为“二十世纪音乐”。但是，准确地讲，二十世纪音乐历史的开始时间究竟应从何时算起呢？从严格的编年学观点看，回答显然应是1900年。然而，二十世纪音乐是一个时间范畴，也是一个风格范畴：这一世纪的音乐之所以不同于前一世纪，并不仅仅因为创作时间在其之后，而且因为它建立在明显不同的美学和技术基础之上，因而显示出完全不同的风格特质。这一事实完全不考虑时间确定上的便利，说明了什么才是进行一个有意义的历史范畴划分的重要依据，以及为什么尽管二十世纪音乐是那样空前的多变，我们却仍然有理由把它当作一个不可分割的整体来看待。

从“旧”的音乐到“新”的音乐，从十九世纪的浪漫主义到二十世纪的现代主义，这个进程并不是一下子完成的，而是在一个漫长的阶段中逐渐展开的诸多历史进程的结果。只是何时这些历史进程达到一个关键阶段，而音乐正是在此之后无可争辩地进入了一个新的时代，并没有一个明确的答案。最方便的时间确定方式，亦即这里所采纳的时间确定方式（本书三个主要部分中的第一个即从此时开始），是以世纪之交为界，这是一个准确且易记的参照点，不过在

其他方面它也是一个相对武断的参照点。

其他几个备选年份可能具有更为充分的理由。就现代音乐的技术基础而言，1907—1908年似乎标志着唯一一个最重要的转折点，因为正是在此刻，勋伯格第一次完全打破了传统的调性体系。但是，勋伯格早期的无调性作品仍旧体现着十九世纪德国浪漫主义及其个人表现的美学观——一种强调独创与个性的美学观，这无疑是勋伯格激进地打破以往传统的一个重要前提。如果我们希望不仅从新的作曲技术角度，而且也从新的美学倾向来看待现代音乐的话，那么勋伯格的早期后调性音乐也许可以被看作是十九世纪音乐的最后阶段。从这一观点出发，一个划分这一时期的更好的地方就应该是在第一次世界大战结束之时了。因为正是在这时兴起了一个反对个人表现（也反对许多其他方面）的反浪漫主义运动，这种个人表现在二十世纪的头二十年里仍保持其影响力——尤其显著地（虽然不是唯一地）是战前的表现主义运动，而勋伯格与这一运动有着密切的关系。

但是，与二十世纪音乐通常联系在一起的美学的和技术的特征，都不是在某一个确切的时刻浮现出来。调性在一段时间内已经受到围攻，不仅在勋伯格的早期作品中如此，在其同时代的以及之前的许多作曲家的作品中也是如此。实际上，整个十九世纪的音乐史都可以被顺理成章地看作是对承接于十八世纪的传统调性体系所作的渐进且持续不断的弱化过程。同样，像埃里克·萨蒂这样的一些作曲家，在1918年之前，甚至早在十九世纪末，就已经表现出了反浪漫主义的美学意念。

这种重叠的现象是绝大多数历史时期划分——即使不是全部——中的一种特有现象，对此，我们不能为了严整的历史年代划分就弃之不顾。本书的做法是，十九世纪作为二十世纪革命性发展的背景，在本书中被处理成该书三个主要部分之前的导论。而三个主要部分之第一部分，则以内容涉及一批既与十九世纪有着根深蒂固的联系又对新音乐的最初发展做出重要贡献的过渡性人物的一章开始。这个第一部分接下来继续探讨了勋伯格对调性的革命性突破，以及在斯特拉文斯基和巴托克这样的作曲家的作品中出现的与此密切相关的作曲技术发展。第二部分则聚焦于出现在第一次世界大战后的美学态度的重大变化上。第二次世界大战在技术和美学两个方面都构成了一个第三转折点，第三部分就是讨论自那以后的发展情况。

除了上述各时间段起点和编年顺序的问题外，研究现代音乐的音乐史学家们还必须面对关于整个现代音乐研究中心的困难抉择。从其最大的涵盖面来讲，音乐史可以将自己的关注点——有各种可能性——放在音乐的社会作用、听众对音乐的接受、音乐与其他艺术的关系、音乐与政治和经济因素的关系、演出实践、以及音乐的理论和教育等方面。而从其较狭小的涵盖面来讲，音乐史首先就是研究音乐本身，本书的主要关注点就在这一方面——即关注创作观念和对这些观念的形成发展最有影响的作曲家。不过，所有前面提及的那些更宽泛的议题都会出现在我们的研究过程中，并且更为宏观的语境也并未遭到忽视。本书三个主要部分中的每一个部分都以一章讨论当时的社会状况和思想氛围开始，以提供一个必要的背景，帮助理解发生在音乐中的各种变化。在整本书中，作者都试图把音乐的发展与当时生活与思想上的重要方面联系起来。

对于音乐史学家，尤其是涉及当代音乐研究的音乐史学家来说，一个需要额外关注的是地理区域的问题。正如本书的副标题所示，这里研究的内容只限于西方音乐，即包括整个欧洲和美洲的音乐。尽管主要目标是要提供一个对整个这一区域音乐的全面研究，但是重点在于中欧，尤其是德国和法国音乐，因为这个地区的音乐——至少直到最近——对整个欧洲音乐一直有着特别的影响。美国音乐的发展也得到了相当的重视，这不仅是因为考虑到本书的写作缘起和所要面向的读者群体，而且也是因为这个国家在滋养更具实验性精神品质方面所起的特殊作用，这构成了这个世纪所具有的持续的独特的品质之一。当然，在一个更加广泛的历史意义上讲，随着二十世纪的时间推进，美国越发占据了中心地位，并最终获得了无可争议（即使有时也让人遗憾）的全球杰出国家的地位。

另一个要做出的决定涉及对所要研究的音乐类型的确定。在这里，研究的范围几乎完全局限于西方的“艺术”音乐，至于流行音乐、民间音乐、爵士乐以及各种类型的非西方音乐，则仅在它们对音乐会音乐产生直接影响时才会有所触及。由于这些“其他的”音乐种类与音乐会音乐不断增加的相互影响构成了现代传统的一个与众不同的特色，要做出上述决定必然很成问题。但是，在篇幅有限的情况下，那种仍然试图把如此丰富和不同的领域以一种高度概括的方式在一个必然是概述性的著作中都涵盖进来的做法则是不明智的。因为每个领域都包含许多不同的音乐类型，都有自己的传统。不过，那些专门论述更近

时期音乐发展的篇章将会较频繁地涉及和特别地提及上述那些其他的音乐类型。因为在这些更近时期的发展中，艺术音乐与流行音乐之间以及西方音乐与非西方音乐之间的互相影响，已变得非常普遍，以至几乎成为了一种常态。

甚至一种仅限于西方音乐会传统、其重点主要聚焦于音乐本身的历史性著述，也必须涉及和接受一些与之相关且同等重要的话题，如音乐观念本身，它们的历史演进以及对这些观念产生影响的作曲家的生活和作品。同样重要的是，这些话题在某种意义上讲是不能分开的，并且任何寻求一种平衡的努力都伴随着一定程度的冲突。而对于这种冲突，本书是通过整合三个不同的、在一定程度上独立的结构层次来加以处理的。在最高的层次上是前面提到的三个部分，每一个部分对应一个大的历史阶段。第一个部分涵盖了从1900年到第一次世界大战结束这段时间，它见证了传统调性体系的瓦解和若干新的作曲方法对它的替代。第二个部分从第一次世界大战结束延伸至第二次世界大战结束，它展现了一个走向巩固的总体趋势，既努力形成与传统的新的联系，也强烈地反叛浪漫主义音乐的主观和外露的感情特征。第三个部分涉及第二次世界大战以后的年代，它与前两个部分的不同在于，它的发展较少像它们那样明显地被一个单一的发展线条所主导，而是显示出这样一个显著的特点，即对于包罗万象的多元主义、许多不同倾向（其中有些还相互矛盾）的包容能力。

在很大程度上，这样的划分方式在艺术和音乐的风格定位中受到了普遍一致的支持。所划分出的各部分提供了一个关于二十世纪音乐整体的令人信服的结构图，并且显示出——尽管是那样的丰富与多样——二十世纪音乐是一个充满意义和可以理解的历史单元。不过，在第一部分和第二部分中，对于大量的、常常是相当重要的与支配性样式相对立的趋势，也做了充分的考虑。而在第三部分中，这些对立的趋势本身已成为典型常态。

在章的层次上，所论述的内容主要聚焦于每个阶段内主要的音乐发展线索上。第三个层次则出现在第一和第二部分大量的篇章细分部分中，在这里，专门讨论那些对确定这些发展起重要作用的作曲家。这必然带来一个如何选择的问题，因为，越是企图给出一个面面俱到的创作活动的全景图，包括尽可能多的作曲家，那么，要想对音乐问题本身进行充分的讨论就越是困难。因此，许多有才能的人物，尽管其中有些人从不同的角度看也许是同样或更重要，在这

里却被省略了，有的仅仅被简短提及，有的被涵盖在一些按地理位置组织的、主要涉及活跃于非欧洲中心地区作曲家的章节中。

在这个选择的过程中，较为保守的作曲家往往会被忽视。虽然许多这样的作曲家在他们活着的时候获得了非常重要的地位，但很少能发挥出一种有意义的长时间的影响。这本身反映了一个关于重大历史意义的核心问题：音乐现代主义更多地是通过强调新的、在音乐上前所未有的并因此而与旧的传统不同的东西来定义自己的，而不是通过强调任何其他单一特征来定义自己——这正是在二十世纪音乐的研究中集中关注技术问题的一个重要原因，并且也是一个继续使用“现代”这个名称来涉及至今几乎已经一个世纪之久的一个范围广泛的作品群体的重要原因。尽管所有新的发展随后都得到了强调，但传统态度强大且不曾间断的连续性——在极端的情况下以不变的形式涵盖着共性实践调性音乐的主旨——也始终是二十世纪音乐的一个重要和明显的特征，并且从未被漠视过。

在第三部分中，论述的重点从一些个别的作曲家身上移开，这反映出在二十世纪音乐自身发展推动力上的一个根本转变。在二十世纪的上半叶，音乐的发展在很大程度上受到极少数作曲家的支配，他们绝大多数属于同一代人，生于十九世纪晚期。以今天的观点来看，他们似乎能够代表西方音乐中的最后一批音乐“巨人”——即他们是一批对其所处时代的音乐发展方向起到掌舵作用的作曲家，如同巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬和瓦格纳这样一些现在看来有点神奇的人物。他们中最重要的人物（首先是勋伯格和斯特拉文斯基，其次是巴托克和贝尔格）在二十世纪的绝大部分时间中，都起着重要的作用，因而在第一和第二部分中都得到广泛的论述。其他更老或更年轻的作曲家（前者如马勒和德彪西，后者如欣德米特和肖斯塔科维奇），可以被看作是他们的“先驱”或“追随者”。还有一些作曲家（如沃恩·威廉斯和亚纳切克）获得的只是一种较为局部性的意义，而另一些作曲家（如韦伯恩、瓦雷兹，特别是艾夫斯）在他们活着时的音乐生活中只占据了边缘的位置，他们获得人们的重视只是较近历史发展的一个结果。

另一方面，在第三部分二十世纪音乐的最近发展阶段中，要识别出对确立这个阶段最本质特征起决定性作用的一小批作曲家变得更加困难了。首先，创作的走向现在变化得很快，这样一来，一个个别的作曲家或许在一个非常短的时期内就采取了完全不同的创作观念。此外，有才能的人与音乐的活动范围现

在看起来散布得更为广泛。因此，本书把叙述重点从对个体的关注移开，这并不是创作才能的退化，而是反映了一种音乐风格和音乐社会本身性质的变化，在这个音乐社会中，激进的折中主义现行趋势妨碍了高度个性化的个人风格的建立。如此，第三部分在涉及作曲家时，更多地论及了他们对特殊风格方向的确立和技术创新方面所作出的贡献，而不是将之作为具有独特个性的重要人物。他们通常只被简短地提及，有时是出现在几个不同的标题章节中。

在将来，我们对于当今音乐景象的描绘或许可以更为明晰有序。毕竟，我们还仍然身处这个不断发展的历史进程中，并且是如此地接近最新的发展趋势，以至于要想更全面地把握住更大的图景还是极其困难的。实际上，只有当我们看到了当下音乐事件的历史后果，我们才能够衡量出它们的最终意义。就这个最新的音乐史对此类问题的关注程度而言（很难想象任何严肃的历史专著不去关注这样的问题），在很大程度上讲，它所做的当然一定还只是推测性的工作。

当然，可以想象的是，我们最终或许会辨认出一条包括现代音乐发展的音乐演进的主线，一条类似从复调诞生到功能调性阶段及随后发展的西方音乐主流并将之继续延伸的历史"主流"。举例来说，假如在不远的将来出现一种新的"共性实践"的话，即大多数作曲家共同运用某些基本的技术和风格原则，那么，今天压倒一切的多元主义，它看似相互矛盾、互不相同的发展趋势或许就会被理解为通向一个新的、但还无法想象的音乐时代。

然而，同样可能的是，伴随着整个当代生活的发展，音乐正进入一个"后历史"阶段，在这个阶段里，方向确定的编年顺序式发展观念已不再适用。假如确是这样的话，那么我们也许正处在一个长期的音乐多元主义阶段的开端，在这个阶段中，风格自由地被改变和组合，没有一种单一的风格起着主导的作用。二十世纪音乐的历史作为一个整体，在这方面确实是具有提示性的。三大历史转折点（或称音乐"革命"）在不到五十年的时间内出现，反映出这是一个在历史与风格上都相当不确定的时代。尽管显示出来一些多少有点矛盾的发展方向（分别是调性瓦解和新古典主义两个对立的方向），但前两次的革命基本上由同一批作曲家所完成这样一个事实确实引人注目，并且预示了当前阶段的发展，在这个阶段中，一位作曲家常常同时实验着若干可供选择的方法。

所有这些变化或许最终都会被看作密不可分，相互联系，甚至成为一种独特

的多元音乐文化的组成部分，其特点更多的是多变和多元，而不是风格的同一性。如果这样的情况发生，未来音乐的历史也许确实需要一种具有全新的关于历史联系的思维方法的历史学家。

一本涉及音乐范围如此广泛的书，必然要受益于许多在不同领域具有专门知识的学者们。为了使贯穿于这本书中的各种信息真实可靠，我利用了无数其他学者们的著述。不过就我的主观意识来讲，对这些引述材料的解释基本上都是我自己的，虽然这种解释常与其他学者的观点相互重叠。在更为个人的层面上讲，这本书还受益于与无数朋友和同事的谈话交流，有时是直接的，有时则是间接的。我首先应该提到的是，芝加哥大学音乐系的教师和学生，当我写作这本书的时候，我正在这所大学任教。其中特别应提到的是 Joseph Auner，Philip Bohlman，Easley Blackwood，Howard Brown，Peter Burkholder，Richard Cohn，David Gable，Philip Gossett，Ellen Harris 以及 Shulamit Ran。特别要感谢 Marilyn McCoy 和 Philip Rupprecht 在文献方面所提供的出色帮助。诺顿出版社的音乐编辑 Claire Brook 首先建议我写作这本书，他的卓识远见令我惊讶。他作为我忠诚的朋友，在我长时间酝酿本书的写作过程中始终给予了我极大的鼓励。我还要感谢 David Hamilton，他负责全书的编辑工作，对他的感谢再多也不为过，可以不夸张地讲，本书的每一页都从他那些贴切的建议中获益匪浅。我感到很幸运能够一直与他融洽地合作，他除了是我多年来的好友外，对二十世纪音乐更有着广泛的理解力和对英语语言令人羡慕的驾驭能力。最后，我很乐于提及并感谢我的妻子 Carole Morgan，除了帮助我以各种方式度过写作本书时所经历的许多困难时光外，她还在这整个冗长的写作过程中一直保持着耐心和支持。

纽黑文，康涅狄格州

1990 年4 月

导论：
十九世纪的音乐背景

要想准确地说出二十世纪音乐——作为一种风格和审美现象——从何时开始是不可能的。甚至1900年这一年份（尽管有明显的优势）也不是一个特别令人满意的选择。在其他可能的选择中，也许最吸引人的是1907年，即阿诺德·勋伯格最终打破二十世纪从前两个世纪继承而来的传统调性体系的这一年。从技术角度看，传统调性的瓦解[1]——在勋伯格的创作中尤其得到强调，但也明显体现在二十世纪前十年的所有主要年轻作曲家的创作中——在塑造现代音乐的过程中是唯一最重要的因素。西方音乐在经历了在基本的技术问题方面达成了相对共识的一个两百年长的时期后，现在突然面对着一整套全新的创作可能性，以及基本上全新的创作决断，并且，总的来说，把随后出现的音乐看作为补偿调性丧失而做的一系列有意识策略是并不牵强的。

然而，传统调性并不是一下子就瓦解掉的。整个十九世纪——甚至可以说整个共性实践［common-practice］时期——都目睹了调性结构力的逐渐弱化，以及与之相应的创作美学上的转变。任何理解二十世纪音乐的努力，都必须考虑它与这些早先发展的关系，二十世纪音乐就是从中成长起来的，其中一部分作为它们的延伸，一部分则作为新的起点。在这个程度上讲，二十世纪音乐的历史与它的十九世纪背景是不能分割开的，并且还可以被看作是在一个单一的、 2

1. 在这个导论中，“调性”这个词是在一种严格的意义上用来仅仅指十八—十九世纪那个所谓的“共性实践”时期。“功能调性”这个术语有时用来把这个独特的调性形式与其他的调性形式相区别，这些其他的调性是指在其他文化语境中以及在早期欧洲音乐中所遇到的那些调性形式。

更大的音乐演进链之间的两个链接点。

在讨论这些十九世纪音乐发展的相关问题之前，应该指出，当我们说“共性实践调性”这一术语时，我们不仅指这样一种体系，其中不同音高被组织在一起，某个特定的音高具有支配性，形成一个“中心”，相对于该中心，所有其他的音高具有各自独特的地位，并由此获得各自特定的意义。我们使用“共性实践调性”这一术语也指与这一体系协同发展起来的节奏结构和形式结构。调性最典型的特征之一是，它能够通过运用清晰无误、方向明确的运动感延展音乐的时间跨度。转调的属性——即，暂时用新的调中心替代原来的调中心，但新调性的终极意义仍然取决于它最终要解决至原来的调中心——使作曲家可以构思长时间的、自律性的音乐结构，而这些音乐结构在组织建构上是具有逻辑的，在音响效果上是富有意义的。

一些已被普适化的曲式，如奏鸣曲式、歌谣体和回旋曲式，都是与调性一同发展起来的。但是，所有这些曲式都共享一个具有等级秩序的关系体系，其中较小的音乐单位相结合，构成较大的音乐单位，如乐句；乐句相结合构成乐段；乐段相结合构成更大的段落等等。直至一个完整的乐章从中演化出来，这个乐章本身成为一个独立的、最终不可分割的整体，其凝聚力来自由功能调性所提供的动力性关系体系。这就是说，较小的单位并不仅仅是以累加的意义彼此结合，而是在一个由不断延迟但又最终实现的期待所构成的复杂网络中相互平衡、达至完整。这样的音乐具有非常强烈的“句法”[syntactic] 成分——即一种形式连接的逻辑模式，它对于听者理解音乐的功用，大致相当于分句、句子、段落和章节的接续对于小说读者的功用。

当然，正如调性体系——与之相联系而产生了各种扩展了的形式结构种类——不会立刻就消亡一样，它也不是立刻就发展起来的，它的演进过程是渐变的，跨越了一个相当长的音乐历史阶段。但是，到了十八世纪末，它的发展使之成为了一种“普遍的音乐语言”[universal musical language]，并被整个欧洲广泛接受，尽管由于个人的和地理环境的不同而产生了一些小的——虽然常常是有意义和有趣的——差异。这一语言的灵活性，它的适应能力和范围，明显地体现在它与如此不同的人物如格鲁克、海顿、莫扎特和贝多芬的结合之中，3 所有这些人物都活跃于十八世纪末。尽管他们之间存在许多差异，但这些作曲

家在本质上都说着一种共用的音乐语言。

的确，正是因为一种共同音乐语言系统的共识在从约1700年到1900年这调性繁荣的两个世纪里始终保持着这样一个程度，我们才把这一时期称之为“共性写作”时期。然而，十九世纪音乐发展的主流极大地削弱了这一共性写作的基础。或许，造成一种从本质上“普遍的”风格逐渐偏离的最重要原因，就在于一种对于更加个性化音乐表达的不断增长的诉求。随着十九世纪的进程以及浪漫主义音乐美学思想的全面建立，一个新的重点被人们置于与普遍性相对立的独特性之上——这在强调对普遍性进行观照的十八世纪古典主义时期是难以想象的。有趣的是，调性体系证明了其对于这种不断增长的诉求有着非常强的适应性；尽管原先是作为一套共同的规则而发展起来的，但是它却可以被改变，以用来产生明显个性化的效果，并由此获得实际上的强大表现力。在海顿和莫扎特的后期作品中，以及在贝多芬的早期作品中，以高度个性化的方式处理这个体系的倾向已经显现，但是在十九世纪，这一倾向变得更加的显著。从贝多芬开始，人们已感受到一种不断增长的决心，即给予每一部作品属于它自己的独特印记，以使它不同于以前的任何一部作品。

这种对于个性化的追求实际上在十九世纪音乐的所有方面都是显而易见的。主题材料在节奏和旋律的轮廓上变得具有更加显著的特点（一个例子是贝多芬的《第五交响曲》）。许多作品常常在特殊的音区开始（例如瓦格纳的《罗恩格林》前奏曲开始于罕见的高音区，他的《莱茵的黄金》前奏曲开始于罕见的低音区）。一种特别的乐器音色也被选择用来赋予一个特殊的段落一种引人注目的特质（舒伯特《第九交响曲》中用来宣告其开始的圆号齐奏旋律）。但是，最为令人瞩目的创新做法是发生在调性体系本身，这一体系同样地受到开发以使之产生各种“特殊的效果”。到了十九世纪中叶，半音化与不协和（总是与西方音乐的表现力相联系）被强调到了这样一个高度，即要弄清楚协和与自然音基础与从中偏离的半音化与不协和已变得困难。实际上，这一点所意味的是，半音化与不协和确实都已不再被看作是“偏离”，而是常态了。

此外，假如不协和被认为不仅适用于单个的音，而且适用于与主调相隔不同距离的从属调，那么，一个对较早的实践同样激进的扩展就可以被观察到。在十八世纪，仅仅这样一些与主调关系最密切的调（如属调，在小调时则是关系 4



没有任何作品比这尊由德国艺术家马克斯·克林格尔创作的贝多芬塑像（作于1897—1902）更能显著地体现出十九世纪艺术家们的个性化观点了。材料的丰富——有大理石、雪花石膏、象牙、铜还有琥珀等宝石——达到了过分的程度。（作品由莱比锡美术博物馆收藏）

大调）通常被用来作转调延伸，而在十九世纪，更远的调域则前所未有地频繁出现和得到强调。在十九世纪最初几年的一些音乐作品中，贝多芬就有兴趣选择某一组不常用的——亦即“特性化的”——调性关系来处理某一作品（如他的《E 小调弦乐四重奏》Op.59 No.2，特别是它的末乐章），实际上所有后来的调性作曲家们都对这样一种实践进行了发展和推进。各种调关系不再约定俗成了，它们呈现出一种“动机的”面貌；它们促成了一部特定作品中的独特性。

调性在十九世纪的另一个重要发展（瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》尤为典型）是，调中心更多地是被暗示而不是被实际地呈现出来。尽管调仍然朝着一个目标在运动，但是这个目标本身可能从未真正地出现，由此则产生出一种主要由“伪终止”[deceptive] 性质的终止式所控制的“悬浮”[suspended] 调性。这种调性的处理方式创造了一个更加流畅的和声运动类型，其调中心如此的不确定，以至于它们看起来几乎毫无觉察地相互融化到一起了。调性的稳定与不稳定之间的平衡（对于古典风格中各结构段落功能定义来说，这是一个根本的特征），多半也朝着后者倾斜。甚至在十九世纪相对早期所写的作品（如肖邦的《B 小调钢琴奏鸣曲》）中，人们就可以发现呈动机化发展和从一开始就处于调性不稳定状态的开始主题材料，这样就模糊了在什么是呈示性段落和什么是展开或过渡性段落之间的传统界限。

目 录



第二部分
重构与新体系：两次世界大战之间

第三部分
创新与分裂：从第二次世界大战至今

插图列表

序 言

为了帮助人们厘清过去所发生的、看似混乱无序连续出现的事件之间的关系，历史学家们喜欢把时间过程划分成一些各自独立的阶段，而每一个阶段本身都体现出大量的共性特征。这些阶段的划分虽不必十分严苛，但却因新的学者们不断更新划分的可能性而经受着持续的检验和修改。不过，尽管各阶段之间的界限不能被确定且易变，但这些划分在组织纷繁的历史演化时还是不可缺少的。

本书涉及由音乐史学家们通常划分出的几大历史阶段中的最近一个阶段，即通常被称作的“现代”阶段，或如本书标题那样简称为“二十世纪音乐”。但是，准确地讲，二十世纪音乐历史的开始时间究竟应从何时算起呢？从严格的编年学观点看，回答显然应是1900年。然而，二十世纪音乐是一个时间范畴，也是一个风格范畴：这一世纪的音乐之所以不同于前一世纪，并不仅仅因为创作时间在其之后，而且因为它建立在明显不同的美学和技术基础之上，因而显示出完全不同的风格特质。这一事实完全不考虑时间确定上的便利，说明了什么才是进行一个有意义的历史范畴划分的重要依据，以及为什么尽管二十世纪音乐是那样空前的多变，我们却仍然有理由把它当作一个不可分割的整体来看待。

从“旧”的音乐到“新”的音乐，从十九世纪的浪漫主义到二十世纪的现代主义，这个进程并不是一下子完成的，而是在一个漫长的阶段中逐渐展开的诸多历史进程的结果。只是何时这些历史进程达到一个关键阶段，而音乐正是在此之后无可争辩地进入了一个新的时代，并没有一个明确的答案。最方便的时间确定方式，亦即这里所采纳的时间确定方式（本书三个主要部分中的第一个即从此时开始），是以世纪之交为界，这是一个准确且易记的参照点，不过在

其他方面它也是一个相对武断的参照点。

其他几个备选年份可能具有更为充分的理由。就现代音乐的技术基础而言，1907—1908年似乎标志着唯一一个最重要的转折点，因为正是在此刻，勋伯格第一次完全打破了传统的调性体系。但是，勋伯格早期的无调性作品仍旧体现着十九世纪德国浪漫主义及其个人表现的美学观——一种强调独创与个性的美学观，这无疑是勋伯格激进地打破以往传统的一个重要前提。如果我们希望不仅从新的作曲技术角度，而且也从新的美学倾向来看待现代音乐的话，那么勋伯格的早期后调性音乐也许可以被看作是十九世纪音乐的最后阶段。从这一观点出发，一个划分这一时期的更好的地方就应该是在第一次世界大战结束之时了。因为正是在这时兴起了一个反对个人表现（也反对许多其他方面）的反浪漫主义运动，这种个人表现在二十世纪的头二十年里仍保持其影响力——尤其显著地（虽然不是唯一地）是战前的表现主义运动，而勋伯格与这一运动有着密切的关系。

但是，与二十世纪音乐通常联系在一起的美学的和技术的特征，都不是在某一个确切的时刻浮现出来。调性在一段时间内已经受到围攻，不仅在勋伯格的早期作品中如此，在其同时代的以及之前的许多作曲家的作品中也是如此。实际上，整个十九世纪的音乐史都可以被顺理成章地看作是对承接于十八世纪的传统调性体系所作的渐进且持续不断的弱化过程。同样，像埃里克·萨蒂这样的一些作曲家，在1918年之前，甚至早在十九世纪末，就已经表现出了反浪漫主义的美学意念。

这种重叠的现象是绝大多数历史时期划分——即使不是全部——中的一种特有现象，对此，我们不能为了严整的历史年代划分就弃之不顾。本书的做法是，十九世纪作为二十世纪革命性发展的背景，在本书中被处理成该书三个主要部分之前的导论。而三个主要部分之第一部分，则以内容涉及一批既与十九世纪有着根深蒂固的联系又对新音乐的最初发展做出重要贡献的过渡性人物的一章开始。这个第一部分接下来继续探讨了勋伯格对调性的革命性突破，以及在斯特拉文斯基和巴托克这样的作曲家的作品中出现的与此密切相关的作曲技术发展。第二部分则聚焦于出现在第一次世界大战后的美学态度的重大变化上。第二次世界大战在技术和美学两个方面都构成了一个第三转折点，第三部分就是讨论自那以后的发展情况。

除了上述各时间段起点和编年顺序的问题外，研究现代音乐的音乐史学家们还必须面对关于整个现代音乐研究中心的困难抉择。从其最大的涵盖面来讲，音乐史可以将自己的关注点——有各种可能性——放在音乐的社会作用、听众对音乐的接受、音乐与其他艺术的关系、音乐与政治和经济因素的关系、演出实践、以及音乐的理论和教育等方面。而从其较狭小的涵盖面来讲，音乐史首先就是研究音乐本身，本书的主要关注点就在这一方面——即关注创作观念和对这些观念的形成发展最有影响的作曲家。不过，所有前面提及的那些更宽泛的议题都会出现在我们的研究过程中，并且更为宏观的语境也并未遭到忽视。本书三个主要部分中的每一个部分都以一章讨论当时的社会状况和思想氛围开始，以提供一个必要的背景，帮助理解发生在音乐中的各种变化。在整本书中，作者都试图把音乐的发展与当时生活与思想上的重要方面联系起来。

对于音乐史学家，尤其是涉及当代音乐研究的音乐史学家来说，一个需要额外关注的是地理区域的问题。正如本书的副标题所示，这里研究的内容只限于西方音乐，即包括整个欧洲和美洲的音乐。尽管主要目标是要提供一个对整个这一区域音乐的全面研究，但是重点在于中欧，尤其是德国和法国音乐，因为这个地区的音乐——至少直到最近——对整个欧洲音乐一直有着特别的影响。美国音乐的发展也得到了相当的重视，这不仅是因为考虑到本书的写作缘起和所要面向的读者群体，而且也是因为这个国家在滋养更具实验性精神品质方面所起的特殊作用，这构成了这个世纪所具有的持续的独特的品质之一。当然，在一个更加广泛的历史意义上讲，随着二十世纪的时间推进，美国越发占据了中心地位，并最终获得了无可争议（即使有时也让人遗憾）的全球杰出国家的地位。

另一个要做出的决定涉及对所要研究的音乐类型的确定。在这里，研究的范围几乎完全局限于西方的“艺术”音乐，至于流行音乐、民间音乐、爵士乐以及各种类型的非西方音乐，则仅在它们对音乐会音乐产生直接影响时才会有所触及。由于这些“其他的”音乐种类与音乐会音乐不断增加的相互影响构成了现代传统的一个与众不同的特色，要做出上述决定必然很成问题。但是，在篇幅有限的情况下，那种仍然试图把如此丰富和不同的领域以一种高度概括的方式在一个必然是概述性的著作中都涵盖进来的做法则是不明智的。因为每个领域都包含许多不同的音乐类型，都有自己的传统。不过，那些专门论述更近

时期音乐发展的篇章将会较频繁地涉及和特别地提及上述那些其他的音乐类型。因为在这些更近时期的发展中，艺术音乐与流行音乐之间以及西方音乐与非西方音乐之间的互相影响，已变得非常普遍，以至几乎成为了一种常态。

甚至一种仅限于西方音乐会传统、其重点主要聚焦于音乐本身的历史性著述，也必须涉及和接受一些与之相关且同等重要的话题，如音乐观念本身，它们的历史演进以及对这些观念产生影响的作曲家的生活和作品。同样重要的是，这些话题在某种意义上讲是不能分开的，并且任何寻求一种平衡的努力都伴随着一定程度的冲突。而对于这种冲突，本书是通过整合三个不同的、在一定程度上独立的结构层次来加以处理的。在最高的层次上是前面提到的三个部分，每一个部分对应一个大的历史阶段。第一个部分涵盖了从1900年到第一次世界大战结束这段时间，它见证了传统调性体系的瓦解和若干新的作曲方法对它的替代。第二个部分从第一次世界大战结束延伸至第二次世界大战结束，它展现了一个走向巩固的总体趋势，既努力形成与传统的新的联系，也强烈地反叛浪漫主义音乐的主观和外露的感情特征。第三个部分涉及第二次世界大战以后的年代，它与前两个部分的不同在于，它的发展较少像它们那样明显地被一个单一的发展线条所主导，而是显示出这样一个显著的特点，即对于包罗万象的多元主义、许多不同倾向（其中有些还相互矛盾）的包容能力。

在很大程度上，这样的划分方式在艺术和音乐的风格定位中受到了普遍一致的支持。所划分出的各部分提供了一个关于二十世纪音乐整体的令人信服的结构图，并且显示出——尽管是那样的丰富与多样——二十世纪音乐是一个充满意义和可以理解的历史单元。不过，在第一部分和第二部分中，对于大量的、常常是相当重要的与支配性样式相对立的趋势，也做了充分的考虑。而在第三部分中，这些对立的趋势本身已成为典型常态。

在章的层次上，所论述的内容主要聚焦于每个阶段内主要的音乐发展线索上。第三个层次则出现在第一和第二部分大量的篇章细分部分中，在这里，专门讨论那些对确定这些发展起重要作用的作曲家。这必然带来一个如何选择的问题，因为，越是企图给出一个面面俱到的创作活动的全景图，包括尽可能多的作曲家，那么，要想对音乐问题本身进行充分的讨论就越是困难。因此，许多有才能的人物，尽管其中有些人从不同的角度看也许是同样或更重要，在这

这样的革新削弱了传统形式的基础，打破了调性明确的段落与转调段落之间的平衡，而这种平衡在以往是靠小心地控制张力与解决并达到最终调性确立来获得的。当十九世纪的作曲家们把半音化和调性的模糊性开拓到了前所未有的夸张程度时，音乐接近了一种几乎不间断的音流状态，在这个不停流动的状态中，结构的界限在很大程度上被消除了。正如瓦格纳对他的作品所声称的那样，创作成了一种"转换的艺术"[art of transition]。古典主义对音乐形式的理想是，把形式看作是一种界限明确的以及功能不同的结构单元（主题、连接、展开、收束，等等）之间的相互作用。与此不同，浪漫主义的理想是，把形式看作一个过程，把音乐看作是不间断生长和演变的一个连贯整体。音乐由此获得了一种更加"开放"的性质，这与古典音乐结构的"收拢性"特点大不相同。这一点在开始与结束处显得尤为清楚：作品常常不用一个明确的主题陈述开始，而是好像仅仅从前面的寂静中渐渐地显露出来，仿佛音乐是一点一点地结合成为一个整体（如李斯特的《B 小调钢琴奏鸣曲》)；或者，音乐作品不是用一个明确的终止结束，而是不知不觉地渐渐消失到最后的无声状态（如柴科夫斯基的《第六交响曲》)。清晰不再是一种必然的渴望，模糊甚至晦涩则被强调而成为了一种新的形式感的共识。

十九世纪对于"标题内容音乐"[program music] 的接受对这些技术的革新提供了支持，标题内容音乐的概念是：音乐并非一门纯粹抽象的、"绝对的"艺术，而是一门与各种音乐之外的事物相关联并对它们进行反映的艺术。标题内容音乐至少以两种重要的方式促进了调性的瓦解。第一，它导致了这样的一些音乐构思，这些构思在本质上具有戏剧性的、色彩性的和描述性的性质，而它们在一种严格的抽象音乐的语境中确实是"不能想象的"。第二，它赋予了作曲家正当的理由去写作那些用传统的理论或纯粹的音乐语汇也许不能充分解释的段落。毫无疑问，十九世纪最激进的音乐发展几乎毫无例外地都发生在标题内容音乐和歌剧（歌剧更是一种明确的标题内容音乐）领域并不是偶然。

另一个重要因素是十九世纪期间民族主义的兴起。尽管总体上传统的调性体系普遍适用于整个欧洲，但它首先是一种德语国家、意大利以及较小程度上法国的标准。在这些国家内，它的发展主线主要是一种"内部的"性质：这个体系本身内在所固有的音乐属性是扩张性的——不断增长的半音化、更加远距 6

离的转调等等。不过另一种（在很大程度上是独立的）丰富调性关系的方式是由欧洲边缘的一些国家的作曲家发现的，这些作曲家利用了在其本土的民族民间音乐中所发现的迥然相异的音乐元素。在本质上与调性体系格格不入的调式关系得到了开发，并产生了新的旋律与和声效果，尽管这种效果并非依赖于所增强的半音化，但是也对传统调性的基本原则（尤其是属和弦在作为基本的明确调性的方法方面的唯一优先地位）提出了质疑。此外，一些非欧洲的作曲家，如俄罗斯的穆索尔斯基，开始依照他们本国语言的说话节奏来设计他们的音乐节奏，创造出了一种更为自由的、更具有可塑性的乐句结构类型，其效果与欧洲古典主义那种主要是平衡的节拍类型大不相同。

这些发展趋势所产生的不可避免的综合结果，就是对传统调性结构基础的弱化。为了取代基本的大小调音阶，民族乐派的作曲家们提出了一套复杂的调式化可能性，而欧洲中部运用半音化创作的作曲家们则转向了单独一种十二音音阶，这一音阶能够在所有可能的音级上构成所有可能的三和弦结构。到了十九世纪末，要想确定一个在外表上看有调性的作品究竟是什么调，尽管不是不可能，但也常常是很困难的。这些关系是如此的模糊（如在德彪西的作品中那样），以至于调中心只是在最后的一个微弱的休止点上才隐约显现出来。或者，如在施特劳斯和马勒的作品中那样，两个（或更多）调可能在完全平等的状态下形成对抗，这使得任何一个调都有可能成为最后的调中心。马勒于 1900 年完成的《第四交响曲》末乐章开始于 G 大调而结束在 E 大调，E 和 G 两个调中心交替贯穿于乐章中，构成了一种“成对的”调性，似乎可以向着任何一个调方向解决。同样地，在施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》中，C 和 B 两个调始终对抗着，它们的主音直到最后一小节还并置在一起。

最后一个同样促使传统音乐形式瓦解的因素，是十九世纪在音乐与其他艺术中日益增长的自律意识。音乐从更大的社会和文化框架中的脱离（因旧的赞助人体系的消亡所致，在此体系之下，教堂和宫廷赋予了音乐以具体特定的功能），使得作曲家能够越来越以“自由无约的身份”进行创作。由于他们与社会、政治和宗教机构之间的这种松散关系，使得他们更加能够完全根据自己的良知来设计自己的作品。在胜于一切权威的创造性想象力的帮助下，进取的作曲家们随心所欲地进行着各种创作尝试，以顺应时代的趋势，他们为了追求独特和



《莎乐美捧着施洗约翰的头》
这是奥伯利·比亚兹莱［Aubrey Beardsley］为奥斯卡·王尔德的戏剧《莎乐美》（1893）而作的风格奇异的钢笔画插图，该图中文字与图像的融合、朦胧的与不确切的象征符号的结合以及抽象装饰性图案的精心编排，构成了1890年代多种艺术形式在图画中的奇异混合。（该画现藏于普林斯顿大学图书馆）

与众不同，宁愿牺牲传统的和公认的规则。这种新的艺术自由是与这一时期的整个审美倾向并行发展的，因为音乐越是能够独立发展，不去担心广大普通公众的理解与接受，就越是能够作为一个表达个人感情的工具，并作为一种个性化或者最终公开反叛的象征而担当起它的新的角色。

作为这些发展趋势所带来的一个结果，音乐在十九世纪末获得了一个与十九世纪初相比完全不同的地位。曾经在一种国际化风格控制下的音乐语言（尽管这种语言有着重大的个人的和地理的差异，但却是稳固地建立在共同的美学原则和共享的写作传统基础之上），现在被分化成了许多不同的创作倾向。如果说十九世纪初的作曲家与他们所处的社会环境密切相连，他们在这样的环境中创作并且深受当时公认风格标准制约，那么十九世纪末的作曲家则是致力于在音

8

乐上标新立异的独立自主的创造者，他们通过与以前的东西相决裂而确立了一种纯粹的个人化环境。

这些发展对于未来的音乐进程具有决定性意义。二十世纪继承了一个根基已经动摇且已走上彻底崩溃道路的调性体系。最后与之决裂是不可避免的，在新的世纪完成这一决裂并承担起由此产生的后果，既是一种成就同时也是一种负担。当然，许多作曲家继续创作一种传统性质的调性音乐（正像许多作曲家直到今天仍在创作一样）。但是，二十世纪音乐的一个最重要和最有积极意义的特点无疑是对功能调性的突破，在相对小的程度上讲，也是超越了与调性相联系的传统音乐形式，或是通过新颖的方法形成新的调性组织种类，或是以全新的作曲方法建立起无调性体系。

第一部分



超越调性：从1900年到第一次世界大战



在这幅启示性的插图中——它出自艾伯特·罗毕达［1848—1926，法国美术家和作家——译注］1892年出版的小说《电子化生活》［*La Vie électrique*］——显示出旧的世界正在被打碎，传统被老式马车如同垃圾一样拉走。一个由化学蒸馏瓶、电灯、丁字尺和齿轮组成的机器人正俯视监督着这一切。在远处是一些工厂，它们的烟囱正在冒着烟——这就是二十世纪的世界。

第一章
历史语境：世纪之交的欧洲

充满着对未来的美好希望，欧洲以一种乐观主义的愉快心情步入了二十世纪。各国家间的紧张关系——这是长期以来在这个大陆上的一个一贯的生活特色——此时处于相对低点，和平自 1871 年普法战争结束之后就一直处于主导地位。在 1900 年，西方世界发现自己正处在一个前所未有的长线条经济增长曲线的顶峰。对大多数欧洲平民而言，人类看来正在成功地向着寻求一种良好的生存环境和一个更加公正的生活标准的方向前进。近期的科技发现使得人们对环境的掌控日益增强，并使得一种甚至前几年都无法想象的物质舒适程度成为可能。 11

欧洲（被它的大多数居民认为组成了整个文明世界）在跨越地球遥远疆域的一个不断拓宽的范围内扩展了它的殖民版图，并产生出一种空前的经济繁荣。发展与进步的景象无处不显现出来。工业化水平持续提高，运输和通讯延伸至更远距离，卫生医疗状况得到改善，公共服务达到新的最佳程度。欧洲大陆的人口也大幅增长，而这进一步促使了繁荣与扩张的总体状况的提升。

构成这一时期特征的成就感没有任何地方表现得比在科学领域更为明显的了。的确，科学的发展构成了那个时代真正基础，它的进步包括诸如电话、电灯、电影和 X 射线这样的发明创造，以及像苏伊士运河这样的伟大工程等方面。医学的发展带来了外科技术的改进，并使传染性疾病得到了更好的控制。在许多人看来，似乎受到进步科学思想支持的人类最终是能够解决所有它所面临的物质问题，或许甚至也包括它所面临的所有社会问题的。 12

对于这些发展来说，具有主导性的科学观念（为这一时期提供了主导性的概念形象）是英国自然科学家查尔斯 · 达尔文在十九世纪中叶后不久提出的进

化论。这一理论通过遗传选择过程而对物种进化提供了一种解释，支配此类过程的是一种被称为自然选择的维持原则。以达尔文的观点，这个原则导致了“与其有机的和无机的生活条件相联系的各种动植物的改良，并且最终在绝大多数情况下，导致一种必然被认为是先进的机体组织这种东西的出现。”达尔文的思想随后被他的追随者们扩展到了一个更广泛的现象范围，包括社会等级的演进、国家的兴衰，最后几乎直至人类生活的所有方面。他们为这样一种世界观提供了一个基础，即把世界看作一个向着它的自身完善不断前进的一个复杂有机体，而这一进程受控于一种普遍规律的机制。“进步”［Progress］成了这个阶段的标志性词汇。

维也纳小说家斯特凡 · 茨威格在他对一战前那些年的回忆中，曾对当时那种普遍盛行的态度作了这样的描述：

> 这种对于一种连续的和无法抗拒的“进步”的信仰，对于那一代人来说确实具有一种宗教的力量。人们开始更多地相信这种“进步”而不是圣经，而且由于科学技术日新月异的奇迹，这种“进步”的真理似乎是终极的。事实上，在这个和平的十九世纪末期，一个总体的繁荣进步变得越来越明显、迅速和多彩……舒适从上流社会的府邸进入到了中产阶级的家庭。用抽水机或从屋外取水，以及大费周折地在壁炉生火，已成为过去。卫生观念广为传播开来，污物也消失了。人们变得更漂亮、更强壮、更健康、更朝气蓬勃……因而毫不奇怪，这个世纪因本身的成就而光彩夺目，并且把其中的每一个完整的十年都看作是后一个更好的十年的前奏。人们不相信还会有像在欧洲各国之间发生战争这样的野蛮倒退的可能性，就像不相信还会有女巫和幽灵一样。我们的祖先们深感自信的是容忍与和解这种永恒与具有约束力的力量。他们真诚地相信，各国与各教派间的分歧与界限可以逐渐融合而化作一种共同的人性，和平与安全（这是最珍贵的财富）是可以被所有人类共享的。[1]

13 第一次世界大战结束了这种乐观主义。它的影响是毁灭性的，造成了人类历

1. *The World of Yesterday*（New York, 1943）, pp. 3–4.

史上前所未有的巨大物质破坏和精神痛苦。对绝大多数人来说，这样一种出现在现代文明国家间的冲突似乎不应该发生。然而，尽管复杂的政治和战略上的战争起因仍在激烈的争论中，但是回顾历史，冲突的种子在 1914 年敌对行动爆发之前就已长时间被埋下了。不仅如此，一些人心动荡和社会分裂的征兆甚至在十九世纪末经济繁荣的太平日子里就可以清晰地看到——实际上，这些方面恰恰构成了它们最终促使其毁灭的那种生活方式的不可分离的因素。例如，那个时代经济繁荣所必备的主要条件之一，是绝对的政治和社会稳定，而当权者就是要尽一切可能去保持这种稳定。每个人都在一个不变的社会秩序中得到一个固定的和指定的位置，这严格地限制了个人提升的可能性。创造性思维受到极大限制，这种思维的性质越是激进，受到的压制就越是激烈。对于当时较为进步的艺术家和思想家来说，生活看起来实在太平庸和难以忍受地无聊，人们不仅知道这个世界现在是如何构成的，而且还知道将来它会变成什么样。在一个允许这样一种有限的个人活动范围的社会中，出现反弹是不可避免的。极端的个人主义和对盛行价值体系的反叛，成为了一个虽小但却发出直言不讳批评声音的自由思想者组织的聚焦点，这些思想者们决定去揭露隐藏在表面的幸福和自满之下的谎言。

显得有点自相矛盾的是，科学本身通过质疑旧时对可预见的机械论宇宙的不假思索的信念，而促使了这种崩溃瓦解的发生。接近十九到二十世纪之交出现的量子力学原理表明，物质世界的本质特征是混沌和不可预测的。爱因斯坦 1905 年发表的相对论指出，关于一个稳定和机械般设定的宇宙的整个概念已不再行得通。与此同时，弗洛伊德新近提出的心理分析理论强调了人的行为的非理性一面，并且重新肯定了性冲动的首要性。他的关于人的心理分为两个不同的区域（意识和无意识，以及属于本能一面的无意识在很大程度上控制着意识）的主张，从根本上动摇了被普遍接受的对于人的本性的假设。（根据其传记作者恩斯特 · 琼斯所说，弗洛伊德本人认为他自己的发现“违反自然”，这有力地显示了构成那个阶段典型特征的非同寻常的内在紧张和矛盾。）

但是，或许正是世纪之交产生的艺术才最为活跃地展示了藏于文明掩饰之下的觉醒与不满，以及打破一种陈旧、垂死生活方式的那些过时习俗的决心。1900 年至 1914 年间是整个艺术史上最为骚动的一个阶段，这个阶段引起了一系列从根本上影响了所有后续努力的革命性发展。 14



这是瓦西里·康定斯基作于1914年的油画《冬》（编号201），该画以抽象画法的描绘力与表现力，暗示了冬季的特征。（布面油画，64 ¼ × 48 ¼″。纽约现代艺术博物馆收藏，Nelson A. Rockereller基金会。）

那些年目睹了自文艺复兴以来曾经一直主导西方艺术的现实主义传统的终结。当十九世纪的画家们变得日益内省，他们越来越多地从他们自己的内在心理经验（以牺牲对外部事物和事件的忠实反映为代价）来获取灵感，他们的作品则不可阻挡地朝着一种纯粹抽象状态的方向发展。朝这个方向迈出最后一步的是第一次世界大战前夜在慕尼黑的康定斯基，他是首位创造出完全抽象的绘画作品的大师。

但是，为了一种更加个性化的和情感夸张的视觉感受而扭曲客观现实的趋势，在十九世纪早些年的艺术如挪威的爱德华·蒙克、奥地利的奥斯卡·科柯施卡、意大利的卡洛·卡拉的作品中就明显存在。在法国则发生了一个尤其独特的变化，即帕布罗·毕加索和乔治·布拉克所发展的一种被称为立体主义的风格化的再现方法，这种方法忽略合理有序三维空间的所有假设。由于受到原始艺术（它已经开始被认真地当作可能替代欧洲现实主义的一种艺术的基础）的巨大影响，立体派画家把客观实物拆开而变成许多构成部分，强调它们的平面、立体等基本几何特征，并且重新组合它们以产生出新的、更加抽象的构形。这些在现代意识基础上出现的视觉革新所形成的冲击力无论怎样说都不



奥斯卡·科柯施卡的《汉斯·蒂策和艾丽卡·蒂策-康拉特》［*Hans Tietze and Erica Tietze-Conrat*，1909］。这幅著名的双人肖像画似乎彻底揭示了两位艺术史学家（作为该画心神不宁的主角人物）的心灵。（布面油画，$30\frac{1}{8}\times53\frac{5}{8}$″ 纽约现代艺术博物馆馆藏，Abby Aldrich Rockereller基金会。）

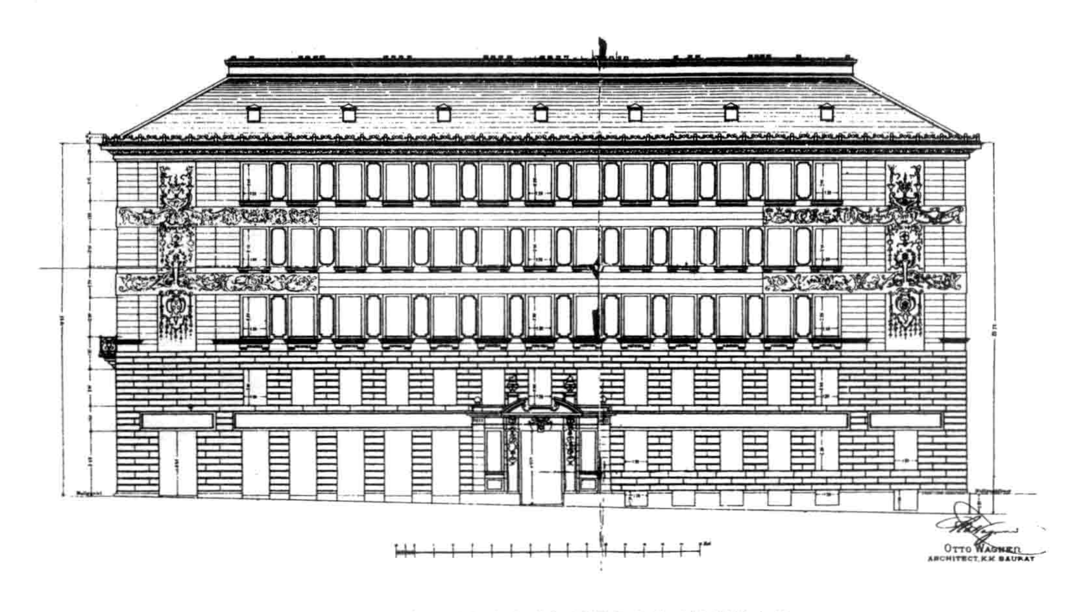
过分。英国小说家弗吉尼亚·伍尔芙在参观首次伦敦印象主义画展后这样评论道：“大概在 1910 年 12 月前后，人性发生了变化。”

类似的倾向在其他艺术中也有体现。如奥地利作家罗伯特·穆齐尔描绘了旧的社会秩序的瓦解，而另外一些作家像比利时的莫里斯·梅特林克，则试图完全通过预言一个历史幻想和心理象征的世界来逃离现实。真实性开始从新的和独特的现代视角被描绘，如在法国小说家马塞尔·普鲁斯特的作品中所呈现的那样，该作家运用了“意识流”技法来表现根据任意的记忆顺序和内心反思所展现的事件，忽略事件发展的时间性、逻辑性和相互矛盾的时空维度之间的区别。类似的剧变也出现在建筑方面，如在维也纳人奥托·瓦格纳的建筑中，官方折中主义的、重装饰的风格被淘汰，取而代之的是更简单、更体现功能性的构思，这样的建筑强调的是实用性而不是纪念碑性。 16

在音乐中，传统调性衰落后，随之出现的是一些新的组织原则，这些原则与上述各种艺术门类中的那些革命性发展密切呼应。在导论中我们曾指出，甚至在十九、二十世纪交替之前，那些较为陈旧的音乐惯例是如何承受着巨大压力的。因为许多这样的惯例代表着一种“自然的”——因此被假定为永恒的——音乐秩

序的绝对性和不可侵犯的权威性，这种音乐秩序是社会等级、特权制度和规则条例的固有结构——十九世纪的政治和社会生活建基其上——在艺术上的对等物。从这个角度看，调性的被抛弃仅仅是一个普遍决心（即要通过摧毁旧的生活基础而奠定一种新的生活方式）的许多征象之一。在所有的艺术活动领域，革新的作品对一个使人怀疑的过去中那些公认的、长期习惯了的假定发起了攻击。

由此，一个不可否认的负面和刺激的因素在二十世纪的早几年间产生了。一个激进的、具有攻击性的新音乐类型要求对传统习惯的无情破坏，而这种传统 17 习惯在传统调性长期和连续的盛行期间已经根深蒂固。但是，如果我们积极地来考虑这个问题，那么，调性的崩溃允许出现一个极其自由和解放的关键时刻，一个使人们拥有前所未想的看似无限的多种可能性的时刻。作曲家们不再受旧的体系限制，他们开始探索更大的未被开发的音乐思维领域。第一次世界大战前那一时期的大部分音乐表现出一个明显的“实验性”特征。仿佛很突然的是，在一个单一盛行的音乐信条控制了两个世纪后，一个全新的世界奇迹般地出现了。每一位作曲家——确实，为了每一部作品——都必须作出重要的选择。其结



重要的维也纳建筑家奥托·瓦格纳为了避免十九世纪早期维也纳建筑所特有的炫示华丽的历史参照，于1890—1891年设计了这种现代的和舒适的公寓住房。1898—1909年古斯塔夫·马勒曾居住于此。（现为维也纳设计和文字协会）

果是，与前一个世纪相比，二十世纪在这方面选择的范围和可能性似乎显得——在很大程度上看现在似乎仍然是——更加令人茫然了。某些作曲家，如那些未来主义作曲家们，抓住机会去建构实际上公然反抗所有旧美学基本原则的作品。但更为常见的是，一些调性音乐的原则，特别是与整体结构、节奏以及主题相关的那些原则，仍被保留了下来。

由于新的音乐少有例外地仍然保持了从上一个世纪继承下来的占主导地位的个人情感审美原则，因此，二十世纪早期几年的音乐或许还是可以作为十九世纪晚期最后的余音来理解。然而，从技术的角度（相对于一般的审美角度）来看，这些新的和未有先例的东西看起来最具有这种音乐的特点，并且给予这种音乐在一种不断变化着性格（这种性格在这个阶段的所有艺术中都很明显）的许多表现形式中占有一个突出的地位。最重要的是，正是这种“新的精神”才定义了这个时代，推出了它的最有影响力的人物，并且引发了有如此深度的文化转变。正如法国诗人夏尔·贝玑对当时所作的评论：“这个世界自耶稣时代至今的变化都没有刚刚过去的三十年那么大。”

第二章
一些过渡性人物

18　在本章中，我们将关注出生于1860年代和1870年代早期的几位作曲家。尽管他们是在十九世纪音乐观念的主导影响之下走向成熟的，但是他们所有的人都以自己的方式，对现代音乐早期几年的激进风格变化产生过重大影响。作为过渡性人物，这些作曲家们通过改变他们从过去所继承的东西而为将来奠定了基础。到了他们生命的最后阶段，所有的人都创作了只有在新的世纪才能被接受的音乐——不像许多仍然与他们的十九世纪早期阶段更紧密相联系的那些他们的同时代人（例如埃尔加和拉赫玛尼诺夫）。但有一点特别需要注意的是，他们所有的人在新的世纪仍然较年轻的时候就都去世了，以至于他们在二十世纪的作用仅限于到第一次世界大战前这一阶段。但是，正如我们将会看到的那样，作为一个例外，理查·施特劳斯走出了一条不同的发展道路，而这将把他的后期作品置于多少有点不再属于战后主要历史潮流的行列。

奥地利：马勒

尽管出生在今天已属于捷克的一个小城市，古斯塔夫·马勒（1860—1911）却学习于维也纳音乐学院，并选定了奥地利首都作为他音乐活动的中心。作为一个具有极高天赋的表演艺术家，马勒一生都在从事指挥家的职业，并且成为了他那个时代最著名的指挥家之一。他曾担任过莱比锡、布达佩斯和汉堡歌剧院的指挥，之后于1897年成为维也纳宫廷歌剧院音乐总监，而这在整个欧洲属
19



这张拍摄于1904年的照片显示的是马勒正从维也纳歌剧院——他在担任艺术总监的十年时间里建立了一套新的艺术标准——离开的情景，这种全神贯注的神情是马勒的一个典型特征。（奥地利国家图书馆的图片档案，维也纳）

于最重要的艺术家职位。在统治维也纳宫廷歌剧院的十年期间，马勒使这个团队的水平达到了新的高度，造就了一个维也纳音乐的黄金时代，而这一时代后来从未被超越过。他严格要求剧院的音乐训练，寻求与重要视觉艺术家们的合作，坚持音乐与戏剧元素的整合，在整体上大大地提高了演出的水准。他还大力提携年轻的同行，比如勋伯格。

尽管基本上讲维也纳具有一种保守的本质，但是马勒的维也纳却成了一个有着频繁的艺术和文化活动的中心，并在世纪之交的欧洲思潮中引发了一些最激进的发展潮流。作为以年老的皇帝弗兰茨 · 约瑟夫（1848—1916）为象征的奥匈帝国中心，维也纳具有文化和政治秩序的维护者和仲裁人的双重身份；并且作为音乐古典主义的诞生地，她特别因其卓越的艺术遗产而骄傲并受到保护。然而，动乱的迹象在新的世纪来临之时明显地显现出来。独立的政治运动和民族主义运动挑战着中央政府的权威，并预示了第一次世界大战结束时帝国的最终瓦解。未来将会如何发展，成为了人们的一种普遍关注。

20

这些紧张因素在一大批激进的艺术家和知识分子（他们在世纪之交时聚集在维也纳）的作品中都有体现，他们的观念产生了深远的影响。在这些人中，有科学家西格蒙德·弗洛伊德，政治思想家西奥多·赫茨尔，建筑家奥托·瓦格纳和阿道夫·卢斯，画家古斯塔夫·克利姆特、埃贡·席勒和奥斯卡·科柯施卡，作家亚瑟·施尼茨勒、胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔和卡尔·克劳斯，以及作曲家阿诺德·勋伯格和马勒。所有的人都致力于重构传统的信念，以发展新的思维模式、新的语言表达方式以及新的视听方法。作为一个整体，他们帮助奠定了现代知识和艺术的基础。

于是，人们可能会说，维也纳以一种这一时期其他欧洲城市无法比拟的方式涵盖了过去与未来两个方面，并且它作为一个传统的堡垒和作为一个新事物的聚集地的矛盾作用，在马勒复杂的音乐气质中找到了一个准确的艺术对应。作为一位歌剧指挥家，马勒深深地投入到保护标准剧目杰作的工作之中，但是他的制作却被认为在音乐观念和舞台设计上具有革命性。作为一位作曲家，他的作品也表现出了类似的紧张因素，即表现在对过去的怀旧和对音乐表现创新手法的持续探索。

从这个角度看，马勒可以被看作是德奥交响乐作曲家中的最后一位大师，这一作曲家群体涵盖了从海顿、莫扎特到贝多芬以及舒伯特到勃拉姆斯和布鲁克纳，最后到马勒自己这样一个范围。马勒熟知这一传统，他继续发展它并把这一传统带向了它那最具特色的顶峰。向着更长和更宏大交响乐队编制发展的倾向（这一点明显贯穿于整个交响曲历史），在他的作品中达到了一个高度，超过这个高度的进一步发展看起来已不再有意义和不切实际。在他的音乐中，一种抒情性特质（特别由舒伯特和布鲁克纳引入到交响曲的创作思维中）以更为强烈的程度得以渗透。在马勒最早的四部交响曲中，有三部需要人声(第一部除外)，这不仅表明马勒的音乐有着强烈的抒情性倾向，而且表明他对贝多芬《第九交响曲》这一先例的借鉴。不仅如此，前三部交响曲还含改编于马勒早期歌曲（但不带声乐）的器乐性乐章，这些歌曲包括用著名的德国民间诗歌集《少年魔角》[*Des knaben Wunder horn*]选段创作的歌曲，而《第四交响曲》的末乐章则是另外创作的一首声乐作品，歌词选自同一本德国民间诗歌集。

最早四部交响曲的创作跨越了好几年时间，即从 1888 至 1900 年。1902 年



总谱草稿中的《大地之歌》第三乐章开始部分。马勒在他去世的三年前即1908年夏天创作了这部作品。（音乐家协会档案，维也纳）

创作的《第五交响曲》带来了一个向着纯器乐观念的转变，马勒自己认为这部作品是一个风格的转折点。“第五”“第六”（1904）和“第七”（1905）三部交响曲都是纯器乐化的，这一点与“第九”（1909）和“第十”（1910，在马勒死前未完成）这两部交响曲相同。只有“第八”（1906）和《大地之歌》（1909）重新回到了早期的声乐交响曲模式。《第八交响曲》是一部由两个部分构成的庞大的合唱交响曲，分别以拉丁赞美诗《降临吧！造物主的圣灵》[*Veni, creator spiritus*] 和歌德的《浮士德》第二部分结束场景的文本为基础，《大地之歌》是一部庞大的为女低音和男高音而作的交响声乐套曲，采用了从德文翻译的中国诗词为歌词。此外，还有许多用弗里德里希 · 吕克特 1900 年代早期写作的诗作歌词创作的歌曲，其中的五首被组合成一部管弦乐队伴奏的套曲《亡儿之歌》。

在他进入二十世纪以后创作的作品中，随着扩大了的多乐章作品对庞大乐队编制的需求，马勒发展了一种全新的形式概念和交响音乐的表现可能性。一种倾向于持续变奏、倾向于从旧的材料衍生出新的材料的不断发展的趋势（在

他的早期作品中就已显现），以越来越熟练的技术控制得到完善。与此相关的是马勒本质上为复调性质的织体观念，这一点受到了他极其敬仰的巴赫音乐的影响。十九世纪后期许多作曲家和声观念中所特有的伴奏性“填充物”得到了回避，取而代之的是由具有真正旋律意义的单个线条构成的织体化写作，这就产生了一个丰富的包含细腻而多变的动机呼应的声部网络。

马勒的成熟作品展示了一种矛盾和闪烁不定的特质，而这似乎正是现代音乐的独特之处，这种特性最清晰地体现在和声与调性关系方面。一方面，音乐表面上看常常具有“保守的”性质，如与施特劳斯和雷格尔这样的作曲家同时期的作品、甚至瓦格纳后期歌剧中的音乐相比半音化程度较低，明确的属主关系仍在发挥着重要的结构作用。尽管有一些特别大胆的处理片段（例如在《第七交响曲》中建立在四度之上的和弦以及在《第六交响曲》中的不协和的复合和弦组合），但和声语言在绝大多部分中仍然是传统的。不过在另一方面，马勒音乐中的调性已然接近瓦解的最后边缘：完整的作品，甚至单个乐章，已不再必然地限定在一个单一调性中，而是扩展到了一个更大的相关和相互联系的范围，音乐常常结束在一个不同于乐曲开始时所用的调上。

《第七交响曲》为我们提供了一个范例。第一乐章在 E 小调上（尽管它是典型地从 B 小调开始的），末乐章在 C 大调上。不过重要的问题正是这两个调性领域 E 和 C 的对抗性和相连性，这两个调的对抗控制着整部交响曲绝大多数重要的调关系，并且这种对抗关系在第一乐章中当主要的对比主题出现在 C 大调上时就已经建立起来。此外，第一乐章在 E 小调终止后，立刻跟随着的是第二乐章的 C 小调开始，而末乐章的主题（尽管本身在 C 大调上）在一开始就直截了当地叠置着 E 小调和 C 大调这两个调的和弦。

因为调的距离的原因，《第九交响曲》甚至是更加显著的例证：第一乐章在 D 大调上，第四乐章和结尾在 $D^{\flat}$大调上。第三乐章处于这两个调的中间：在 A 小调上，它包含一个很长的 D 大调部分，并且用了一个 $D^{\flat}$大三和弦占突出位置的终止式结束。这个和弦为马上跟随其后进入的末乐章的 $D^{\flat}$大调做好了准备，正如末乐章在它的第 3 小节用了一个 A 大三和弦的戏剧性出现来回顾前一个乐章一样。这样的处理方法改变了调性的根本意义，使得调性变成了一个相互关系交织的复杂网络，而不再是一个进行方向单一、确定的封闭系统。

这些调性实践源自马勒关于音乐形式的创新观念，即把音乐形式看作是一个由许多单一片段——它们由上面所指出的那些调性连接类型以及一个精心发展的动机呼应系统衔接在一起——组合成的连续体。虽然在他的绝大多数作品中，传统的曲式类型（比如奏鸣曲式）至少表面上看仍然存在，但曲式进程的实际动力则基本上是不同的。取代了相互连接部分（它们相互间的功能关系——不论是呈示性的、过渡性的，还是展开性的——从未被真正的怀疑过）的传统平衡，马勒展现了一种在曲式单元之间突然对立的模式，这些曲式单元不论在性格还是结构上都有巨大的差别。

在马勒的作品中，音乐的连续性由一种高度的分离和并置、以及由在广泛对比的（常常看上去毫无关系的）乐思间高度的快速切换而明显地体现出来。作为传统曲式观念基石之一的再现概念，也获得了一个不同的意义。音乐的片段确实有重现，但它们通过持续变奏的过程而变形了，这种变奏方法贯穿在马勒所有成熟的作品中。正如作曲家本人曾经说过的那样："音乐由不停的演进、不停的发展的原则所控制——正如这个世界，即使在同一地点，总在变化，永远让人耳目一新。"[1]这种不停的音乐流动所带来的结果——即在一个牢固不变基础的意义上讲，一种由此产生的稳定性的丧失——极好地帮助了我们解释马勒的音乐对于他同时代人的革命性影响。

马勒作品特点中的某些方面，可以在布鲁克纳的音乐中找到先例。但是，音乐材料的对比程度和性格跨度是全新的。古典曲式提供了一个封闭的音乐关系体系，只能适应一个有限的主题和结构类型范围，而马勒更加开放的观念则能够使他结合那样一些极端对比的材料，这些材料可能会摧毁一个较为传统的音乐进行的内在一致性。马勒曾经谈到，"对我来说，交响曲意味着运用一切可能的技术手段去构建一个世界。"[2]很明显，这个世界实际上是包含一切的，因为在交响曲中也渗透着一种流行的、甚至是"粗俗的"音乐成分——一个从早期音乐会音乐那种更加限定的内容的显著脱离。激发流行舞蹈和民间歌曲热情的音

1. Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, ed. Peter Franklin, trans. Dika Newlin（London, 1980）, p. 130.

2. *Ibid*. , p. 40.

乐与号角声、进行曲和荒诞的滑稽模仿相结合，创造出在人们看来是一种接近拼贴般的混合体、一个可能由更加片段性的结构方法所形成的不协和音乐特征的并置体。

24

通过这样的方法，马勒发展出了极为长大的史诗般结构（他的几部交响曲都持续近九十分钟），为极其丰富和具有对比性的乐思形态提供了足够的时间和空间，然而，由此也带来了随时发生混乱的威胁。实际上，其音乐所带来的冲击和影响有时几乎是令人恐惧的。正如作曲家本人在一次指挥了他的《第一交响曲》之后所问的那样："这是一个怎样的世界？它能够展示出它所代表的那个世界的声音和形态吗？"[3]

马勒是他那个时代许多重要的指挥家之一，这对他的创作生涯来说，既产生了积极的影响，也带来了负面的影响。尽管这迫使他把作曲任务几乎完全放到夏季去完成，但是马勒的指挥工作也带给了他无与伦比的管弦乐队的乐器法和配器法知识。的确，马勒对管弦乐队的使用，显示了他许多最重要的革新。十九世纪期间，作曲家们已经利用管弦乐队的效果和由大型乐队所带来的音色可能性进行了越来越多的试验。马勒继承甚至扩展了由他的前辈们所开发出来的这种巨大的力量，但是，尤其在其后期作品中，他在使用浪漫派乐队时与其说是把它作为一个包罗万象、规模宏大的媒介体，倒不如说是把它作为一个乐器的储存库，从中来获得一些更小和基本上是室内乐化的组合，并赋予它们每一种组合以独特的音色特性。这些组合的技术变化使他的音乐获得了一种引人注目的特质，即一种依赖于错综复杂和细腻微妙的音色变化而获得的特质。

但是，马勒的配器法绝不仅仅体现在音色这一个方面，它还确立了一些重要的音乐关系。其结果是，那些咬合在一起的旋律轮廓通过各种音色对比和乐器演奏力量精心平衡的手段而得到了区分。马勒常常使用被称作具有"解析性"特点的乐器法：一个扩展的旋律线条的单个动机单位通过不同乐器或乐器组的变化而相互交织出现，创造出一种"音色旋律"。这种技术将对后来的作曲家，尤其是勋伯格，产生深远的影响。

---

3. *Gustav Mahler Briefe, 1879—1911*, ed. Alma Maria Mahler（Berlin, 1924）, p. 419.

马勒音乐特质的某些方面，可以从其《第七交响曲》第二乐章的主要主题（谱例Ⅱ—1）中集中得到。初次聆听，这个音乐似乎显得太简单了，甚至在结构和性格上显得幼稚。一个很不起眼的C大调短小进行曲曲调以两个乐句呈现出来，第一句终止于属音（第36小节），第二句终止于主音（第43小节，后面跟着一个三小节的扩充）——一个完全常规的调性组织。尽管有许多临时变化音，但它们几乎全是由大小调因素（一个马勒风格的典型特征）的并置而产生，因而， 25 这段音乐仍然通篇保持了自然音化和三和弦化的本质。

27 但是，特别有趣的是这个主旋律线条（第一次出现在圆号声部，然后出现在小提琴声部）的内部结构，它是由许多零碎的不断重复的动机单位聚集起来的，这些零碎的动机单位变化着和被重新编排着，以使它们的重复始终不同，不管这些反复是出现在第一句内还是在第一句和第二句之间。尽管明显地是作为开始句的变化形式，但是后一句却是从第34小节而非从第一小节的动机音型开始的。这个音型主导了第二句的第一部分，它与第34小节的关系在第40小节变得更明显了。不仅如此，马勒还通过“太早地”（在第43小节而不是在第44小节，这样就避免了一种8+8的对称关系）终止第二句，以及把终止和弦延长四小节（第43—46小节），而打破了乐句之间所期待的节奏平衡。当第29—30小节的旋律材料最后在第43—44小节的中提琴声部重现时，人们首先认为它是一个主题的重复，但当这个开始的两小节在一个较低的声部再一次出现时，它们却导向了一个新的和对比的部分（未包括在谱例中）。

这个段落的另一个特点，是伴奏细节被对位所驱动的处理。大提琴声部在距一小节的地方（第30—32小节）自由地模仿主要旋律，在更加独立地继续进行之后，在第41—44小节又进行了一次这样的模仿，不过这一次只相隔了半小节距离。在第31小节处，大管增加了一个动机对应，为第34小节的圆号旋律轮廓作了预示。还有一点值得注意的是圆号声部的进行方式，即在第36小节明显地完成了第一句后，圆号声部在第36—38小节以一个下行半音的动机（源自第29—30小节的圆号声部）继续进行。马勒对一个打击乐特性的进行曲节奏的使用——这在一个较次要的作曲家的作品中可能听起来会像是一种陈词滥调，一种在无数进行曲中出现过的套语——是特别具有启迪作用的：它仅仅作为一个孤立的片段（先在第32和第36小节的小提琴声部，然后直到第45—46小节又

谱例Ⅱ—1：马勒，《第七交响曲》第二乐章，第29—46小节




40
Cl. B♭ 1
2 3
Hn. F 1
2 4
Timp.
Vn. I
Va.
Vcl.
D.B.
arco
pizz.
45
Fl. 2, 3
Ob. 1, 2
zu 2
1. Solo
Cl. B
Bcl. B.
Bn. 3
Cbn.
Hn. F 1

在双簧管声部）出现，它是一个短暂的但却是一个能引起进行曲体裁共鸣的联系，而且完全超越了进行曲体裁的平庸出身。

这个段落还体现出马勒风格中某些更具本质的特点。他那对于简单与复杂以及对于平庸与非凡奇异般地融合，在很大程度上是他音乐的核心。某些在某种层面上看似熟悉和传统的东西，在另一个层面上看却变成了某种出奇地引人注目和极其美妙的东西。这样的音乐特质可以在他作品的无数段落中发现：例如，用作《第一交响曲》第三乐章一个卡农基础的小调 ***Frère Jacques***（雅克兄弟）旋律；主导《第三交响曲》第一乐章的一系列任意衔接的进行曲曲调；《第五交响曲》开始处的号角声；以及构成《第七交响曲》第三乐章的“小夜曲”（加入了 28 曼陀林和吉他）。人们一再地深刻感受到马勒从不同的资源中获得广泛材料（这些材料常常不起眼，并且很明显没有什么吸引力）的能力，以及把它们整合成一个复杂和连贯的结构的能力——在这个结构中，它们获得了新的和意想不到的意义。马勒音乐中的一个一贯性特点是，个别材料本身不再是所关注的问题，而创作态度才是所关注的问题，正是这种态度，把所有的材料转变成了完整的和富于表现力的音乐语言。

或许正是马勒音乐的这一特点（比其他特点更为突出），导致了某些评论家为他贴上了第一位真正的现代作曲家这样一个标签。（正如我们将看到的那样，尽管出于不同的理由，人们对于德彪西以及这部分所涉及的其他作曲家也有这样一个断言。）另一些人认为，马勒是有一定局限的，因为没有创作过室内乐和歌剧。不过，假如我们就他已完成的而不是就他没有完成的创作来衡量他的成就的话，那么，毫无疑问，至少在日耳曼世界，他已彻底地改变了音乐的面貌。他对于勋伯格及其追随者的影响是不容置疑的。在更近的这些年里，由于马勒的作品在公众中最终获得了它们应得的承认，他对二战后那个阶段音乐的许多方面所产生的影响就变得非常明显了。

作为处在两个音乐时期之间的一位人物，马勒带给人们一种奇特混合，甚至矛盾的印象。一方面，他是十九世纪浪漫主义世界处于瓦解之时的一位充满怀旧之情和极度忧伤情怀的作曲家，这是他的音乐所反映出的一个状态，或许比二十世纪任何其他作曲家都更为强烈。占据优势的自然调性和不加掩饰的旋律表情使人们联想到一个更加单纯和更加亲切的时代，但是现在它们也因加入

了一种明确的不协和、模糊和不确定的因素而被改变了。由于马勒同时站在了一个新时代的入口，所以，在这个新世纪的最初几年里，他就已经开始以一种极大的想象力和创造力，尝试了这个时代的各种音乐可能性。

德国：理查·施特劳斯

理查 · 施特劳斯（1864—1949）创作了绝大多数重要的音乐体裁作品（室内乐除外）：歌剧、交响乐、歌曲和合唱作品。他与同时代人马勒有着一些明显的相似之处。两位作曲家都是国际著名的指挥家，对于现代管弦乐队的表现潜力都有着深刻的了解。（柏辽兹著名的《配器法》[*Treatise on Instrumentation*] 1905年施特劳斯编订版——融进了瓦格纳与后瓦格纳管弦乐队的最新的一些革新——至今仍是一本标准的十九世纪管弦乐技法教本。）两位作曲家都创作大型的带有标题来源的交响乐作品，都追求巨大的管弦乐编制。尽管在性格和表现内容上有着明显的不同，但他们的音乐却共有着重要的技术特征。但相对于马勒较不为当时听众广泛理解的是，施特劳斯则（虽然肯定有争议）在世纪之交之时被认为是德国作曲家后瓦格纳一代中的主要人物。

29

作为一个慕尼黑圆号演奏家的儿子，施特劳斯异乎寻常地早熟。他的第一部作品（即一部管弦乐进行曲）发表时，仅仅才十二岁，而到了1880年代中期，即当他还是一名学生时，他就以一种主要从门德尔松那里获得的保守风格写法，创作出一批令人印象深刻的庞大作品。（施特劳斯的父亲显然坚持认为，年轻的音乐家应该仅仅学习古典作品。）这些年轻时期的作品受到一些大独奏家和乐队的认可，并且在他二十几岁时，施特劳斯就享有了一种连许多老一辈作曲家都会妒忌的声誉。

交响幻想曲《自意大利》（1886）标志着一个重要的转折点，它出现在施特劳斯因受瓦格纳和李斯特这样的“新德意志”学派的影响下而向着一种更加进取的风格的发展过程中。接着就产生了一个由八部“音诗”（[tone poem] 一个由施特劳斯创造的术语，他更喜欢用这个术语而不是先前的“交响诗”[symphonic poem]）构成的作品系列，包括从《唐璜》（1888）直到《家庭交

响曲》(1903)，这些作品使作曲家达到了成功的顶峰，并确立了他在当时所处时代最先进创作发展趋势中的领先地位。与此同时，作为一位指挥家，施特劳斯也获得了同样的声誉，1885年在迈宁根接替著名的汉斯·冯·彪罗，接着分别在慕尼黑(1886—1889)、魏玛(1889—1894)、柏林(1894—1918)和维也纳(1919—1924)担任重要位置。他还以客座指挥身份广泛旅行，他的作品也在整个西方世界经常演出。甚至像德彪西这样一位在几乎所有方面都与施特劳斯的创作审美完全相对立的作曲家，都把他看作是一位“我们时代的支配性天才”。

施特劳斯音乐的重要性在新的世纪开始时是容易理解的。他的音诗是技术完美的辉煌作品，它们流露出一种不可抗拒的自信和力量的光芒，这种自信和力量为当时德国的那种膨胀的情绪提供了一个恰当的音乐象征。在1866年的奥普战争胜利(这次战争导致了第一个真正的德国联邦在普鲁士统治下的建立)和1870—1871年的普法战争胜利之后，德国作为欧洲主要的政治和工业力量出现了。民族的自豪感空前高涨，而施特劳斯则由于成功地优化了从瓦格纳那里继承下来的一些美学的和音乐的原则并使之适应了一个更加现代的时代要求，被认为非常恰当地表达了他的国家这种重新找回的乐观主义精神。

30

施特劳斯的音诗所表现出来的那种自信形象，与深埋在马勒音乐中的那种深刻的质疑形成了强烈的对比。作为一个受到不确定性所困扰的波西米亚犹太人，马勒甚至在他在维也纳拥有着最重要的艺术地位时也感觉自己是一个局外人，他对世界怀有一种非常悲观的看法，而这种看法明显地渗透到了他的音乐中。典型的马勒式结尾常让音乐从一个逐渐的减弱，或一个最终的消失而进入到无声(如《第六交响曲》和《第九交响曲》的结尾)。与此相反，施特劳斯则喜欢写作那种让主要的音乐材料做一次最后完美呈现的结尾，如交响诗《死与净化》(1889)最后一部分。施特劳斯对他自己和他在世界上的地位深信不疑，这是一个不仅与马勒而且与二十世纪绝大多数大作曲家相区别的特点。这种自信和把握最露骨地(尽管多少有点开玩笑似地)表现在了音诗《英雄的生涯》(1898)中，其中的英雄——很清楚就是施特劳斯本人——被描绘为一个“超人”，这个超人用无与伦比的力量和不可战胜的意志力，战胜了所有的障碍和敌人。

标题音乐的问题对于施特劳斯来说是至关重要的。与马勒不同——马勒后

来撤回了他早期一些交响曲的标题，并且对他来说，标题无论如何与他音乐的总体特点仅仅具有一种非常泛泛的关系，施特劳斯喜欢那些带有非常细节化内容描述的标题，它们与他作品中的具体音乐事件有着确定的相互关系。这并不是说音乐只能基于对其音乐外部的理解来接受，作品当然具有一种内在的音乐逻辑。正如施特劳斯本人所说：“我认为……一个富有诗意的标题对于我的情感在纯粹音乐上的表达和发展来讲，只不过是一个托辞，它都不及一个简单的具体日常事实的音乐的描述［*musical description*］。”[4]但是，他的标题所暗示的那些音乐的可能性，对于促使施特劳斯在他从古典传统所继承的那些东西中发展出完全不同的大型结构，却是必不可少的。

在绝大多数音诗中，一个传统曲式类型的外壳仍然可以辨认出来：《唐璜》和《死与净化》中的奏鸣曲式，《梯尔 · 艾伦施皮格尔的恶作剧》（1895）中的回旋曲式，《堂 · 吉诃德》（1897）中的主题与变奏。但是，如在马勒的音乐中那样，在曲式的实际感受上有根本的创新。实际上，在总体的曲式特点上，施特劳斯的音乐与他的奥地利同时代人是一样的——特别是运用插段式结构这样一种相似倾向，这些插段使各部分彼此分离和高度不同，每个插段带有自己的独特个性。但是在施特劳斯的音乐中，这种倾向是和那些与乐曲标题相关联的不同事件和心理感受的描述紧密联系在一起的。不过尽管它的局部多变，但施特劳斯的音乐以它更加明显的连贯性，却没有表现出任何风格相反和对立以及不解决和模棱两可的情感复杂性的品质，而这在马勒的音乐中是显而易见的。

施特劳斯在作于1890年代的交响作品中所引入的技术革新，在二十世纪音乐的发展中被证明是极其重要的。通过扩展瓦格纳的实践，他把主导动机带进了纯粹的器乐音乐的语境中。通过使用一组在快速的交替中呈现出来的非常短小但易辨认的旋律音型和通过改变音型的组合方式，施特劳斯在一个高度曲折和极度半音化的和声框架的限定范围内，创造出了各种复杂的复调织体。这种音乐的行进步调显示出某种相当新颖的东西：数量空前庞大的音乐材料常常被

---

4. 出自 *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence* 中1905年7月的一封信，ed. Rollo Myers（London, 1968）, p. 29.

压缩到一个非常短的时间跨度内，尽管这种特殊的音乐处理主要涉及表面细节的快速变化。（更大的结构实际上可能没有人们从音乐瞬间连续的爆发性质中所期待的那样复杂。）

施特劳斯所借助用来在这种新的、强化了的音乐语境中处理管弦乐队的精湛技巧，给他同时代人留下了深刻的印象。他对乐器演奏水平提出了远远高于他这一代其他作曲家所提出的要求（除了马勒是一个明显的例外）。通过对乐器的音色和风格（通常受到标题性思维的启发）进行试验，他对管弦乐队音响的整个概念进行了革命性变革，例如，《英雄的生涯》中的战斗情景效果，是通过打击乐的固定音型、尖锐的拨奏和旋转的木管音型（意图暗示刀剑的摩擦声）发出接近纯粹噪音的效果来描绘的；《堂 · 吉诃德》中发出咩咩叫声的羊，则是通过运用花舌演奏技巧演奏加弱音器的铜管产生不协和的组合音响来描绘的。在融入了这些前所未闻的、按传统的标准看具有“外来的”和“非音乐的”性质的因素后，音乐不再可能同以前一样了。

在他的交响诗写作期间，施特劳斯仅仅创作了两部歌剧：《贡特拉姆》（1893）和《火荒》（1901），其中任何一部都没有在保留曲目中获得一个永久的位置。但是，自 1904 年后，他开始把精力几乎完全投入到舞台作品创作中，并产生了两部二十世纪音乐史中的歌剧杰作。《莎乐美》（1905）和《埃莱克特拉》（1908）可以被描述为舞台化了的音诗，因为它们逻辑地延展了施特劳斯早期交响作品的发展路线。只是在这里，标题被作了戏剧化的呈现，这种呈现在舞台上被表现为一种与它的情感和表现内容相一致的乐队音乐的视觉化和声乐化“伴随物”。像音诗一样，每部歌剧都以一个单“乐章”来构思，这个乐章以一种不间断的连续进行呈现它的情节。但是，在《莎乐美》和《埃莱克特拉》中，在早期作品中所碰到的技术发展被带到了一个新的关键阶段：调性的基础现在已被过分利用而走到了崩溃的边缘，乐思的展开达到了几乎难以忍受的强烈和复杂程度。

32

大多数这些歌剧中的非凡效果都来自于它们的故事情节，这些故事情节以生动和过分渲染的细节，涉及与不同主要角色有关的那些难以抑制的困扰和谋杀的欲望。施特劳斯总是对那些音乐之外的特殊暗示非常敏感，他把这些故事情节看作是促使自己在作曲上不断接近它们最终结果的诱导因素。音乐的

结果生动地传达了故事情节和角色人物所表现的性爱倾向、身体恐惧和心理邪恶。尽管仍然作为一个基本的控制而呈现出来，但是调性已经被扩展到了它的极限。和弦的续进越来越表现出一系列瞬间色彩性效果的特点，而不是一种逻辑的、调性明确的进行过程。不协和和弦以罕见的自由方式被加以处理，极度的半音化常常模糊了三和弦的和声基础，直至无法辨认的程度。旋律化的音调更自由地进行着相互交织，并把较大的旋律线条分解成一连串孤立的动机片段。

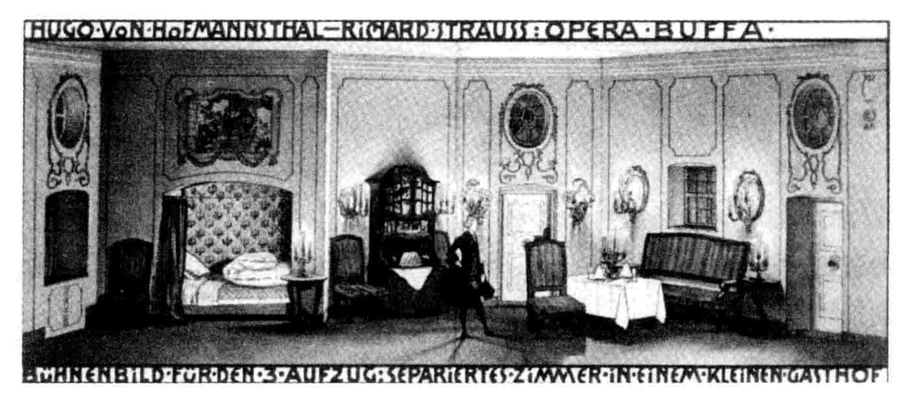
音乐的进行中也有相对安静的片刻（尽管这些安静的片刻甚至也具有相当活跃的特点），而歌剧更大的结构层面在一定程度上也由一些大大小小稳定的段落控制着。但是，给听者留下最深刻印象的是一系列无休止的粗暴中断，它们由突然的——至少从纯粹的音乐观点看是这样，表面上没有合理的理由——对比生成，这些对比反映了舞台情节疯狂的速度和残酷的强度。

施特劳斯探索新和声结构的一个例子可从《埃莱克特拉》的一个段落（谱例Ⅱ—2）中看到，在这里，一个 $\mathrm{C}^{\flat}$ 大三和弦叠置在一个由 D—A 构成的空五度之上，由此产生了一个在 D 和 $\mathrm{E}^{\flat}$ 之间构成的一个小九度不协和撞击。然后这个和弦以半音的平行运动向下进行，直到回到它原始音高的低一个八度的位置上。这个不协和的解决延迟了这么长时间，以至于这个不协和和弦的复杂结构暂时地变成了规范形式，而不仅仅是从三和弦基础的一种偏离，其结果是，它本身构成了这个下行进行的基础。 33

谱例Ⅱ—2：施特劳斯，《埃莱克特拉》，第 1—2 小节，在 No.27 之后



在《莎乐美》以及尤其是在《埃莱克特拉》中所达到的半音饱和与调性不稳定的程度，把二十世纪第一个十年中的音乐发展引到了一个关键时刻，即：继



这是二十世纪早期维也纳歌剧院的主要舞台设计师阿尔弗雷德·罗勒为施特劳斯的《玫瑰骑士》1911年原版第三幕而设计的布景。图片下方的说明是："在一个小旅馆里的私人房间"。（经Boosey & Hawkes出版公司允许刊登）

续向着同一个方向前进而不对旧的调性体系的基础进行彻底的、不可逆转的削弱，已经变得不可能了。实际上，使音乐超越调性而进入一个新的技术演进阶段的决定性一步不是由施特劳斯而是由勋伯格做出的，它大约发生在《埃莱克特拉》创作完成的同一时间。但是，在那之后，施特劳斯走上了一条不同的道路。由于认识到没有可能再沿着他在两部大型歌剧中的技术革新路线继续向前走，施特劳斯选择了走向与勋伯格相反的方向——从历史的观点看这必然被认为是"倒退"的一步。他接下来的一部歌剧《玫瑰骑士》（1910）在构思上不论是与《莎乐美》还是与《埃莱克特拉》相比，都要传统的多。调性基础重新变得更加清晰和肯定，虽然与非常有才气的奥地利诗人胡戈 · 冯 · 霍夫曼斯塔尔（施特劳斯与他还合作创作了他的后来几部歌剧）所写的《埃莱克特拉》的脚本相像，但是该剧的脚本详细叙述了发生在十八世纪维也纳的一个有趣和苦乐参半的爱情故事，这远离了之前歌剧中的那种反常情节。

《玫瑰骑士》因其欢快活泼（即使不合时宜）的圆舞曲和高扬的浪漫抒情性——它们唤起了人们对一个较少不安的过去的回忆——而获得了辉煌的成功，并且其中包含了一些施特劳斯最美的音乐片段。(《玫瑰骑士》直到今天仍然是他最流行的歌剧。) 但是对于这个时期的那些激进的年轻作曲家来讲,《玫瑰骑士》必然会被看作是对所有施特劳斯早期创作中的那些最为进步的做法的一个背叛。它标志着施特劳斯发展中的一个决定性转折点：他绝不会再回到《莎乐美》和《埃

34

莱克特拉》的那种极端做法上去了，在他接下来的漫长而硕果累累的创作生涯中取而代之的是，一条更加传统的发展道路。

施特劳斯与胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔还合作写了四部歌剧：《阿里阿德涅在纳克索斯》（1912，1916年修订）、《没有影子的女人》（1918）、《埃及的海伦》（1927）和《阿拉贝拉》（1932）。从历史的观点上来看，《阿里阿德涅在纳克索斯》因其所显示出的新古典主义的早期迹象而成为了一部最有趣的歌剧。原始版本在构思上特别大胆，它由一个带有施特劳斯配乐的莫里哀的戏剧《贵人迷》[*Le Bourgeois Gentilhomme*]的一段对白，以及接下来的一个独幕歌剧组成，在这个独幕歌剧中，莫里哀剧中的角色和正歌剧[*opera seria*]与即兴喜剧[*commedia dell'arte*]的表演者相互结合起来。（但是，该剧并没有获得成功，在后来的修订版本中，一个演唱的开场代替了戏剧表演。）在《阿里阿德涅在纳克索斯》这部歌剧中，施特劳斯使用了相对较小的乐队编制（如一个仅包含三十七件乐器的管弦乐队），大大地精简了织体，其总谱根据他的标准显得非常经济。但接下来的一部歌剧《没有影子的女人》重又穿上《玫瑰骑士》的那种晚期浪漫主义华丽的外衣，《埃及的海伦》以及《阿拉贝拉》在较小程度上也是如此。

1923年，施特劳斯根据自己的脚本完成了一部半自传性歌剧《间奏曲》，风格更具有一种谈话性质，在胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔1929年去世后，他仍然以一个歌剧作曲家的身份进行积极的活动，在1933到1941年间创作了另外四部舞台作品。这些歌剧——所有都在希特勒帝国统治下构思和首演——都不能与早期的作品相匹敌，部分原因是没有了一位能与霍夫曼斯塔尔相比的脚本作家，但显然也是因为这一时期存在于德国和奥地利的那种压抑的文化氛围。1933年施特劳斯接受希特勒的宣传部长约瑟夫·戈培尔的任命成为国家音乐局总监，但不久之后就对纳粹的文化与基本政策变得失望。他因与犹太作家斯特凡·茨威格合作创作而受到公开指责，该作家是他的后霍夫曼斯塔尔时期第一部歌剧《沉默的女人》（1934）的脚本作者。施特劳斯拒绝从歌剧的介绍手册和海报上拿掉茨威格的名字，歌剧的演出随后在德国遭禁，施特劳斯也被迫于1935年辞掉了他的总监职位。尽管后来他在政治上不积极了，但却继续生活在德国和奥地利，并且继续被当作国家的最著名作曲家而受

到颂扬。

施特劳斯的最后一部歌剧《随想曲》出现于 1941 年。战后，作曲家的创 35 造活力获得了再生，尽管年事已高，但却创作出了几部他最优秀的作品，包括为二十三件弦乐器而作的《变形》（1945）和为人声与管弦乐队而作的《四首最后的歌》（1948）。然而，至于谈到二十世纪音乐语言的演进，施特劳斯《埃莱克特拉》之后所有的音乐看起来都是不寻常地“非历史性的”[unhistorical]，给人以好像创作于一个被扭曲的时间中的印象。尽管这个事实不一定会影响到他的音乐质量（施特劳斯在技术上的精通从未受到过怀疑），但是，它也确实说明了一个问题，即为什么他的后期作品在随后的音乐发展中发挥了一个相对小的作用。

布索尼

尽管菲鲁奇奥 · 布索尼（1866—1924）出生在意大利，父亲是意大利人，但是他的母亲具有德国血统，他的音乐教育主要是在格拉茨和莱比锡接受的，并且他的职业生涯也主要以柏林为中心。布索尼是他那个时代最著名的钢琴家之一，其演奏上自由的浪漫风格和对巴赫键盘作品极具艺术性的改编，受到人们极力推崇。他还是一位著名的指挥家，指挥介绍了当时绝大多数年轻一代重要作曲家的作品，其中包括勋伯格和巴托克。

虽然从他早年开始就是一位活跃的作曲家，但是布索尼在作曲上的兴趣似乎是在十九—二十世纪之交时才变得越来越显著的。他的早期作品——在 1904 年创作的巨型钢琴协奏曲中达到顶点（该曲在末乐章中引入了一个男声合唱）——是用一种扩张的、充分发展的晚期浪漫派风格特征来创作的，而与此不同，他后来的音乐开始呈现出一种更加简朴的、更加经济的特质，以及一种更加进取的技术要素。作于 1907 年的钢琴作品《悲歌》，被布索尼看作是第一部完全找到了自己的声音的作品。在后来的几年中，他写了一系列的作品，大部分都长度适中，这些作品在探索新的创作倾向方面是引人注目的。

在一个 1907 年出版的题名为《新音乐美学纲要》[*Sketch of a New Esthetic*

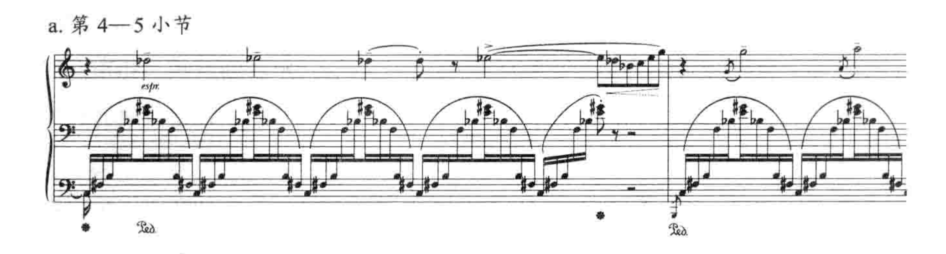
of Music］的小册子中，布索尼正式宣告了这一创作态度的变化，该本小册子代表了一个最早的尝试，即试图对二十世纪新音乐的技术和美学基础作出全面的哲学阐述。作为这个早期现代运动历史中的一个关键文献，《新音乐美学纲要》对当时的年轻作曲家们产生了极大的影响。它为音乐的解放而辩护，即布索尼所指的从过时的创作习惯的狭窄束缚中解放出来。新的音乐应该是无限的和绝对的，一方面不受标题音乐表现性和说明性局限的约束，另一方面也不受由学院派理论家定义和规定的“纯音乐”的严格和模式化结构形式的约束。传统音乐的“法则”将不再以盲目的忠诚接受，因为未来的音乐必须根据它自己内在的可能性需要而自由地发展。 36

替代他所称之为“专横”的大小调体系——它对于协和与不协和有严格的区分，布索尼主张一种对新的音阶可能性的自由使用（正如他所说，这种做法只是刚刚在施特劳斯和德彪西这样的作曲家的音乐中得到实践）。他甚至草拟了一个八度内微分音划分的体系，讨论了电子乐器和新的记谱法在打开全新的音乐体系尚未被想象到的可能性方面的潜力。布索尼后来给这种对一个有希望的新音乐的幻想性构想取名为“年轻的古典主义”［Young Classicism］，这种新音乐将会把“所有以前的试验所得和它们在强大而完美的形式中的精华”考虑在内。这种离开浪漫主义而向着一种新的古典主义的转变，正如我们将要看到的那样，被证明是非常有预见性的，尤其是当我们考虑到第一次世界大战后的音乐发展时。

在他于《新音乐美学纲要》发表后创作的作品中，布索尼自己至少试图向着他在他的理论著作中所预想的那种音乐迈出了第一步。在这一点上，表现明显的是他于1910到1920年间创作的六首钢琴小奏鸣曲。在这些相对短小的作品中（含有大量的对位写法并且深受巴赫音乐的影响），布索尼探索了一些新颖的作曲技术，例如：双调性复合和弦，“人造的”音阶模式（如全音阶），以及无节拍节奏，这些都能在1912年创作的《第二小奏鸣曲》中找到。谱例Ⅱ—3a这个没有标明节拍的片段，显示的是第一主题乐思的开始，所听到的是一个不协和的琶音和弦音响，这个音响构成了该曲整个第一部分的和声基础。在谱例Ⅱ—3b中，三和弦和声的多个层次以平行运动移动着，它们相互结合构成了具有丰富音响的“多调性”整体。

谱例Ⅱ—3：布索尼《第二小奏鸣曲》

a. 第 4—5 小节



b. 第 74—76 小节



同样表现出来的是，布索尼希望把从不同历史阶段中抽取出来的各种风格特征结合并调和在一起，从而与他的关于所有音乐表现手法都互相联系和根本统一（他在一篇著名的名为“音乐的统一性”[*The Unity of Music*] 的文章中强力主张的看法）的观点保持一致。这个观点在他后来的作品中表现的尤其明显。例如，“第五”（1919）和“第六”（1920）这两首小奏鸣曲都明显地使用了早期音乐（分别用了巴赫的《D 小调幻想曲与赋格》和比才的《卡门》)，以对借用材料实施自由组合变形的方法把实际的引用结合进来，从而产生出一种与同时期斯特拉文斯基的音乐相类似的鲜明现代效果。

甚至在他最半音化和实验性的作品中，如《第二小奏鸣曲》，布索尼都从未放弃调性的原则。但调性在这里已变得与以前相当地不同了——即更加全面和更具包容性，能够把如下的两方面东西结合起来，如自然音体系与极端的半音体系、大小调音阶与不常见的新的调式音阶以及传统的和声进行与复杂的纵向组合，这种复杂的纵向组合尽管呈现为不协和的和弦结构，但却对整个的音响

37

特征起到了导向作用。

布索尼的后期作品还包括三部歌剧。《丑角》（1916）和《图兰多特》（1917）都包含语言对白和依赖于十八世纪即兴喜剧，这是布索尼对于以现代面貌复兴古老传统之兴趣的又一反映。《浮士德博士》在作曲家 1924 年去世时尚未完成，后由他的朋友西班牙裔德国作曲家菲利普 · 雅尔纳赫续成。该剧清晰确定的分曲和传统的形式同样证明了布索尼对于年轻的古典主义非常个人的观念。以古老的德国木偶剧故事版本而不是歌德的《浮士德》为基础，这部歌剧——与这位作曲家本人有点相似——是一个奇怪的由一些看起来不可调和的因素组合而成的混合体。既显得不可理解但却富于想象力，该剧把戏剧的简朴与音乐的丰富结合在了一起。

布索尼是一位难以捉摸的人物，很难把他放到二十世纪音乐这幅更大的图画内。尤其是在连续地运用自然音体系时和对一种明确的三和弦和声结构的一再坚持上，他的音乐看起来是落后的，但是他的音乐也包含着许多指向未来的创新之处。在他的折衷视野中——即一个新的音乐应该尽可能最广泛地吸收各种技术的和风格的资源，布索尼帮助开辟了今后的音乐发展将要遵循的许多重要道路之一。

38

普菲茨纳

另一位这一时期值得注意的德国作曲家是汉斯 · 普菲茨纳（1896—1949）。普菲茨纳的音乐很少在德国本土以外的地方得到演出（布索尼与他的状况一样，只是情况稍好于他），我们对他的兴趣主要是把他作为一个对应人物，因为不像我们已经讨论过的其他同时代人，普菲茨纳始终完全还是十九世纪的忠诚追随者。他的作品尽管显示出丰富的个性和个人的音乐天赋，但是它们从未逾越晚期浪漫主义的调性与和声实践的界限。歌剧《帕莱斯特里那》（1915）是他最著名和最有代表性的作品，该剧以这位著名的十六世纪意大利作曲家的一段杜撰的生活经历为基础。

在普菲茨纳许多文字著作中，他在捍卫一个过时的音乐时代的创作原则和反

对一个新时代的创作原则方面扮演了一个积极的角色。他那激进的和引起争辩的小册子《未来主义者的危险》[德文：*Futuristengefahr*，英文：*Danger of the Futurists*] 写于 1917 年，作为对布索尼《新音乐美学纲要》的一个反驳，得到了广泛的阅读和引起了激烈的争论，并且在两年后又有了另一本名为《新的音乐衰落的美学》[*The New Esthetic of Musical Impotence*] 的小册子。在这些文论中，普菲茨纳对十九世纪的情感与灵感审美理论进行了捍卫，以抵制他所认为的音乐现代主义的理性计算和表情麻木，并由此发动了一场以各种形式一直白热化地持续到今天的争论。

雷格尔

在他简短的四十三年生涯中，马克斯 · 雷格尔（1873—1916）创作了数量惊人的音乐作品，涵盖了除歌剧之外的每一种作品体裁。像他的好朋友布索尼一样，雷格尔也是在后瓦格纳的半音主义无所不在的影响下而走向成熟的，但是却懂得借助对巴赫音乐的精通来缓和半音主义的极端倾向。作为极端保守的理论家胡戈 · 里曼的学生，雷格尔在其一生中始终与他的音乐传统保持着非常紧密和独特的联系。在他的音乐中，人们没有发现任何如在布索尼后期作品中如此明显的那种带有鲜明实验性质的东西。雷格尔强烈的半音化保持在一个清晰的三和弦背景中，这个三和弦背景尽管高度变化并能够以非同寻常的速度移动到表面上很远的调域，但是最终却维护着它的调性中心。

39

雷格尔无与伦比的对位技巧（主要从巴赫的键盘作品中学得）在他的作品中显露无遗，尤其是在大量的管风琴作品中。作为作曲家在逐步走向半音化发展过程中最高阶段的一个代表，《管风琴交响幻想曲与赋格》Op. 57（1910）中的一个段落显示出了雷格尔对位织体和半音化声部进行的密度和复杂性——还显示出了一个基础稳定的三和弦框架控制着音乐运动的程度，这个三和弦框架为个别声部的自由进行提供了一个不变的约束（谱例Ⅱ—4）。这个段落第一部分的和声基础是一个大三或小三和弦与减七和弦的简单交替，后者每次都被重新解释为与跟进和弦的调有关系。此外，尽管半音阶的所有音级都能够自由使用，

但是，起控制作用的 D 小调调性从未真正受到质疑，因为主三和弦作为参照点在整个段落中出现过好多次。

谱例Ⅱ—4：雷格尔，《管风琴交响幻想曲与赋格》，Op. 57，第 57 小节



雷格尔高度发展的半音化和在复杂的多声部织体中的高超的严格对位手法，使他在二十世纪早期的几年中获得了一个突出的地位。尽管受到了勋伯格的称赞——他把雷格尔看作这个时期的一位重要革新者，但是雷格尔从未冒险去超越调性的界限，甚至他最大胆的复调结构也被规范在真正传统的形式语境之内（特别是在他的许多管风琴作品中所用到的传统对位体裁），这赋予了他的音乐一种几乎是古老的、甚至是“古典主义的”品质。《莫扎特主题变奏曲与赋格》Op. 132（1914）可能是他最著名的管弦乐作品，该作品是进步的与保守的因素奇特融合的一个迷人的例子（在某些方面再次让人回忆起布索尼）。 40

雷格尔的音乐为战后一代德国音乐家中的伟大作曲家之一保罗 · 欣德米特提供了一个新的起点。的确，雷格尔对巴赫的信仰（即确信巴赫音乐的有效性），可以作为那一代许多重要人物的一个口号：“塞巴斯蒂安 · 巴赫对我来说是所有音乐的开始和结束，是任何真正进步的坚实基础！……一个保险的解决方法，不仅适用于所有那些厌恶‘难以接受的瓦格纳’的作曲家和音乐家，而且也适用于所有那些患有任何类型脊髓萎缩疾病的‘同时代人’。”[5]

---

5. “Rundfrage: Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit,” *Die Musik,* $^{5}/_{1}$（1905—1906）: 74.

法国：德彪西

在十九世纪后期，巴黎不容置疑是欧洲文化的中心。各种艺术在这个法国的首都都得到繁荣发展，在这里，一个久负盛名的先锋派传统至少自十九世纪中期以来就已存在，并且对现代艺术的发展产生了极大的影响。象征派诗人斯蒂芬・马拉美、保尔・魏尔伦和阿瑟・兰波，以及后印象派画家保罗・高更、乔治・修拉和保罗・塞尚，完全抛弃了十九世纪现实主义的那些主要理论假说，以牺牲传统表现手法为代价而把纯形式元素放到了前所未有的突出位置，以至于到了世纪之交，法国就已经处在了一个新的艺术时代的边缘。

尽管具有这种在文学和视觉艺术方面的进步传统，但是法国音乐却一直令人不解地发展缓慢，并且仍然在很大程度上受到日耳曼的形式类型和审美取向的影响。不过在十九世纪过去之前，一个更加独立的发展方向的征兆开始出现。那些在前一章中所论述的发展——即强调不断增长的半音化和突出的表现强度，代表着对纯日耳曼音乐浪漫主义特征的一种强化，而这些特征是与法国的气质完全相反的。在功能调性从未像在德国那样稳固的法国，音乐的演进所走的是一条不同的道路。

早在 1871 年，为了试图对抗瓦格纳无处不在的影响和向着晚期浪漫主义半音化的发展趋势，一个年轻的作曲家小组成立了一个民族音乐协会（the [41] Société Nationale de Musique），其成员包括卡米尔・圣-桑（1835—1921）、埃马纽埃尔・夏布里埃（1841—1894）和加布里埃尔・福雷（1845—1924），目的是鼓励一种具有独特法国特点的音乐上的文艺复兴。他们尤其强调对纯音乐的复兴，以及对在传统上被认为是法国艺术成就的最大特点如秩序、清晰和克制这些原则的回归。尽管瓦格纳主义和其他外部影响的冲击力过于强大，以致无法彻底被战胜——甚至在 1880 年代导致了协会成员之间的分裂，但是由协会创立者制定的目标还是对法国音乐的未来产生了一个决定性的影响。

克洛德・德彪西（1862—1918）被认为在使法国音乐走上一条新的道路方 [42] 面发挥了重大作用，他成熟于这个“文艺复兴”的氛围中，并且在把这个复兴



世纪之交的法国绘画家乔治·修拉以牺牲传统的具象为代价，强调纯粹的形式感。《骚动舞》［*Le Chahut*］作于1889—1890年。（收藏于荷兰库勒·穆勒［Kröller-Müller］博物馆）

带向完全成熟上比任何其他人都承担了更大责任。德彪西出生在巴黎附近，并进入那里的音乐学院学习，尽管被认为是一名“困难的”学生，但是却于1884年因其康塔塔《浪子》而赢得了令人羡慕的罗马大奖。在整个成年生活期间，德彪西都居住在巴黎，在这个城市的文化生活中占据着一个重要的位置，并且与那个时期许多著名的艺术家建立起了联系。 42

德彪西年轻时期的作品显示出夏布里埃与福雷的影响——尤其是后者，他在为德彪西探寻一种新的通往调性的路径方面提供了一个榜样，尽管本质上仍是自然音调性，但德彪西的这种建立调性的方法将摆脱传统功能体系的制约。对于俄罗斯音乐尤其是对穆索尔斯基音乐的兴趣，反映了一个类似的影响来源。在德彪西的《波德莱尔歌曲》（1889）和《弦乐四重奏》（1893）中，创新的调式组合被用来与更加标准的和声进行发生联系。《弦乐四重奏》的开始乐句（谱例Ⅱ—5）非常典型。在这里，未升高的七级音（F♮）和降低的二级音（A♭）这些自然调式音级在出现时得到了特别强调，尤其是在大提琴的低音线条中，在回到G小调主三和弦之前，第1小节最后一拍上的F♮代替了传统上升高的导音。还是在回到主音之前，第2小节最后一拍上的A♭同样起着一种替代导音的作用，这里指的是“上方的”导音。

谱例Ⅱ—5：德彪西，《弦乐四重奏》，第 1—3 小节



尽管《弦乐四重奏》仍然坚持传统曲式类型的基本轮廓，运用了当时标准的套曲结构原则，但是，它也反映了（虽然还处在一个相对早期的阶段）德彪西对织体和音色发展越来越多的关注。具有特点的是，德彪西对这四件乐器的纯音响可能性作了精心探索，毫无疑问在某些段落（特别是在第二乐章中），德彪西在 1889 年巴黎世界博览会上听到的爪哇佳美兰音乐对他产生了深远的影响。他在音乐发展上许多最为有趣的方面（这些发展越来越使他不仅不同于德国的同时代作曲家，而且也使他不同于民族协会的作曲家）之一，是他对于通过从时间上久远（如中世纪的调式）和地理上遥远（如佳美兰）的传统中输入观念和技法来在"外部"（而不是在半音化的"内部"）扩大传统创作资源的兴趣。

43

瓦格纳的音乐——德彪西对他怀有明显矛盾的感受——在他创作个性的形成中也占据着一个重要的位置。由于充分意识到瓦格纳艺术成就的巨大和独特，德彪西开始怀疑他是否具有一种能够削弱他自己音乐倾向的力量。但是，甚至在遵行着一个在许多方面都与瓦格纳主义原则相对立的前进方向时，德彪西也对这位德国人的音乐颇多借鉴，尤其是一种更加自然主义的音乐类型那样的概念，这种音乐类型不但与语言表达的连贯性密切相连——既在一种字面意义上，如在歌剧中，也在一种比喻意义上，还与戏剧事件和心理情感的流畅发展密切相连。当德彪西在 1890 年代放弃他早期对于纯音乐的喜爱而转为赞成一种更加标题化的观念时，这一点变得愈加明显。不过德彪西的音乐与音乐外部思考因

素的关系，与瓦格纳在这方面的所做相比是完全不同的。不同于瓦格纳那复杂和高度发达的音乐及其指代关系的明确对应，德彪西则喜欢一种更加泛化的对于心情、印象和情景氛围的诗意般的唤起——“一种对隐藏于大自然中的东西的感性阐释”，德彪西在谈到贝多芬的《“田园”交响曲》时曾这样说道。

这种态度反映在德彪西成熟时期第一批伟大的管弦乐作品中：《牧神午后前奏曲》(1894)、三首《夜曲》(1900；第三首《海妖》引入了无词女声合唱）和歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》(1893—1902)，尽管表现的是一个“故事”，但该歌剧的音乐似乎主要是回应发生在剧中人物的内心活动以及它的森林布景所产生的朦胧气氛。《牧神午后前奏曲》那温和起伏的长笛独奏（它将作为大多数重要旋律变化发展的一个基础）开始部分，显示了对“自然曲线”加以自由装饰的旋律类型，作曲家赋予这种自然曲线以“阿拉伯风格”的特点。德彪西在被他描述为格里高利素歌“纤细的花饰”的这种音乐中，识别出了阿拉伯风格的来源，而他认为，格里高利素歌能够为那些在他们的音乐中寻找新的表现生命和自由的现代作曲家们提供一个原型。

的确，传统意义上的主题或旋律的概念似乎常常与德彪西的音乐无关，他的音乐都由短小的动机成分组合而成，这些短小的动机成分是相互交织在一起的，而非出自一个单独的、作为乐曲起始的基本旋律材料。因此，德彪西的作品常常看起来与其说是音乐“开始”，还不如说是从一个模糊和烘托氛围的背景中逐渐地构成自己的。

44

钢琴前奏曲《淹没的教堂》(1910）的开始部分是一个范例（谱例Ⅱ—6)。从出现有实际的旋律这个程度上看，乐曲直到第7小节才能算开始，在这里，它是在音乐被缩减为一个单音E的双八度（第6小节）结合之后，从开头的和声综合体中几乎毫无觉察地出现的。这个双八度E音接着变成了一个更加连贯的线性陈述的第一个音，同时从第7到第13小节还起着一个伴奏性质的持续音的作用。

这个段落还显示了由德彪西发展的新的调性与和声语言的许多重要特点。在六小节引导性的音乐中没有使用任何临时记号；所有七个“白键”音符结合起来构成了一个静止的和声场，在这个和声场内，它们以自由结合的方式发音。第1小节第1拍上的空五度与一系列通过一个五声音阶上行进行的平行和弦（包

谱例Ⅱ—6：德彪西，《淹没的教堂》，第1—13小节



括空五度和空四度）相结合；通过持续音（由连线表示）积累起来的音高构成了一个密集的和声复合体，尽管这个复合体根据传统的标准是不协和的，但它却被处理成了一个“融合在一起的”协和体。同样地，当这个原先的五度在第3和第5小节的右手被保留下来的时候，左手则以下行级进运动构成了丰富新颖的音响，再次与如前的平行和弦结合起来。

在这样的上下文中，和声扮演了一个新的角色：不同于一种音乐运动的原动力性，它变成了一个主要是为产生烘托氛围和色彩性音响效果的静态手法。具有典型性的是，当一个音高中心的变化发生的时候，如在第6—7小节（在这里

E 音明白无误地作为下一个片段的中心而出现），这种变化并不代表一种传统意义上的“转调”——而只是一个从 E 弗里吉亚调式（没有临时记号）到 E 利第亚调式（五个升号），E 音作为两个调式音阶的一个共同参照点。

五声化的弗里吉亚和利第亚调式在这个段落中的出现，表明了德彪西风格的一个基本因素。由于对和声的选择不仅是出于其在更为宏观的和声序进中的功能地位，而且同样出于色彩性、共鸣特质和总体音响效果的考虑，他就随意地运用各种“异国的”音阶类型来作为新型纵向结合的基础。一个这样的与作曲家的名字有着特殊联系的音阶类型就是全音阶，在这个音阶中，八度被划分为六个相同的全音音程——与自然音阶不同，在结构上完全对称，因而调性模糊。尽管全音阶之前在李斯特这样的作曲家的音乐中已有出现（并且在俄罗斯特别 45 流行，至少可以追溯到格林卡），但是德彪西是以真正实际的一贯性而使用它的第一人。但是，即使在他的作品中，全音阶通常也只是被当作众多音阶类型（包括五声音阶、自然音阶和对称音阶）之一而使用，这些音阶类型被作曲家以令人印象深刻的自由和技巧融合为更大的复合体，这一复合体由相互联系的各类音阶类别组成。（前奏曲《帆》就是一个杰出的例子，该曲除了一个短小的部分外，都使用了全音阶。）

德彪西对音阶、和声和调性的新的处理方法代表了他对于早期二十世纪音乐最具意义的贡献之一，它与在德国和奥地利继续进行的半音化发展具有同样深远的历史意义。的确，德彪西的创作手法改变了人们体验音乐的通常方式。传统的西方音乐主要是被当作一个向着某个调性目标的运动来聆听的，因而，对 46 于任何已呈现出来的音乐瞬间，人们主要趋向于听出它是从何处而来的，尤其是要听出它去向何方。而在德彪西的音乐中，调性是以一种更加稳定的方式被处理的，即，它是被一系列相关但本质上是静止的和声运动所确定的。因此，听者在体验每一个音乐瞬间时，更多地是去关注它的内在特性，而不是去关注它与前后音乐段落之间的关系。

这种不同对于德彪西风格的所有方面都具有一种决定性的影响。这种音乐的“表层”——它的织体、色彩、力度细微变化等——发挥出一种前所未有的重要作用。对声音本身的一种关注在德彪西的配器法中表现得尤其明显，新颖的音色效果的产生体现了在配器手法上所达到的一个新高度。三首管弦乐素描《大海》

（1905）第二首标题为“浪的嬉戏”［*Jeux de vagues*］的开始部分，为我们提供了一个相对简单但却具有代表性的例子（谱例Ⅱ—7）。它的整个段落建立在一个单一静止的音响之上，这个音响主要由 C♯、G♯和 A 组成（在第 1 和第 3 小节的第 2 拍上，低音弦乐器附加了一个 F♯）。但是，仅仅这个和弦的下层结构是稳定的，它的表层则持续地改变着，其改变的方法是通过细微的力度渐变和在上方弦乐声部中的一个连续不断的上下行五度音型，与这个五度音型相伴的是钟琴和竖琴声部间隔出现的分解琶音。其他的一些特征还有铙钹的使用——力度为***pp***，为的是打断高声部弦乐器在原来位置上（即第 2 和第 4 小节的第 3 拍上）的再现，和两支长笛在第 4 小节上的添加。后者将在后一小节中（未出现在谱例中）提供第一个真正的“旋律”因素。但是直到这时，整个效果还是一种不断变化着的乐队音色和节奏型，而这些都是从各种织体成分的相互作用中产生出来的。

“浪的嬉戏”开始处的配器法把下层结构中的音响分成为许多单个的元素，产生出一种与在印象主义绘画中通过大量单个笔触的使用而导致表层消解这一现象相比照的音乐效果。由于这种片段化技术和他对于营造氛围和色彩效果的普遍兴趣，德彪西通常被当作是一位音乐的“印象主义者”。这是一个常用的词，是被用来区别他与当时德国乐派中音乐的“表现主义者”的，但是，人们不能望文生义地来看待在音乐与绘画之间的这两个并行发展（因为印象主义画家在德彪西之前就已活跃了很长时间）。此外，或许还存在着一个甚至更强大的来自另外一种艺术即文学的并行发展，它就是十九世纪后期活跃于法国的象征主义。例如，在马拉美（1842—1898）的诗歌中，一个非常类似的倾向就是消解传统47 的句法规则，以使个别词汇的纯粹语音价值能得到更全面的欣赏，并且通过孤立和静止的意象激起瞬间的印象。（具有重大意义的是，马拉美的诗歌《牧神午后》为德彪西的管弦乐作品提供了一个标题基础。）

48 就传统调性音乐的和声进行来讲，它基本上是一个关于和弦组合的问题，这些和弦相互之间具有完全不同的效果（因为它们占据着调性体系中的不同位置），而在德彪西的音乐中，和声进行则超越了那些在性质和结构上相类似的和弦的组合问题。这一点在作曲家最常用技术之一的最纯粹方式中显示出来：运用和弦的平行运动，以致一个个别的音响只是围绕着旋律音高的连续来进行（如在谱例Ⅱ—6 的第 1 小节中）。同样地，一个特殊的和声音响可以控制一个完整的

谱例Ⅱ—7：德彪西，《大海》第三乐章“浪的嬉戏”，第1—4小节



部分或甚至一首完整的乐曲。钢琴前奏曲《平原之风》是众多例子之一，该曲的大部分都渗透着一种调性模糊、织体细腻的音响，这个音响在一开始就陈述出来，接下来几乎是不间断地重复着，通过微妙的转调变化着，由此而产生出一种明显统一的整体效果。

到了世纪之交，德彪西常常避免通过属主关系确定一个调中心的传统做法。为了替代这种做法，他必须设计出新的、本质上主要依赖旋律和节奏而不是依赖和声的建立调中心的方法。重复或许就成了最重要的一个确定调中心的方法。在《淹没的教堂》（谱例Ⅱ—6）中，一个连绵不断的持续音为这个从第7—13小节的片段提供了聚焦点，“浪的嬉戏”（谱例Ⅱ—7）的开头甚至通过以不同重复手法而得到扩展的第一个和弦而产生了一种调性导向的意义，尽管在这里主要的聚焦点不是一个单音，而是一个不协和的和弦整体。

这些新的技术手段结合起来，导致了德彪西音乐中一些同样具有创新性形式特征的产生。作一个与更加传统的实践的比较是有益的。大型古典与浪漫结构布局的动力性和推进性进行特点，在德彪西的音乐中让位于“附加的”结构，在这种结构中，相似而不同程度变化的音乐片段，在一个基本上“平展的”和无发展的线性顺序中依次跟随出现。（这种设计还使人们回想起这一时期大多数绘画的一个特点，即喜用二维的透视来顺应——因而也是强调——一张画布的扁平表面。）这个基本的结构技术包括反复的音乐单元的细微变奏，常常采取非本质变化的方法，以及用保留了一定共同元素的对比单元进行调节。德彪西音乐的结构常常类似于一种马赛克：表面上分离和自足的单元结合成更大的构造，个别的间断因此被融合到了一个连续、不间断的流动中。向着最高潮处的动力推进——这一时期德国音乐的典型特征——被一种由微妙关系所联系而成的音乐组织所平衡并替代，从而导致了以极为细致的色彩、节奏和强度为特点的波浪式运动的出现。

49

正是德彪西的成就为这些形式提供了一个强有力的结构完整感。这样的音乐从未退化为一系列令人愉悦但却无关联的效果，即一个孤立的音乐瞬间的连续。所有的东西都被一张严密的，由旋律、节奏与和声进行织成的网收到了一起。然而，他所发展的这种音乐形式类型要比传统调性音乐的形式类型更加松散和更具“渗透性”（从每个部分都能流入或流出任何其他部分这个意义上讲）。他把形式当作一种本质上具有“开放”特点的构思，对很久以后的二十世纪音乐



在帕布罗·毕加索的开创性画作《阿维农少女》[*Les Demoiselles d'Avignon*, 1907]中，他把人的形态变成了一系列几何平面，以适应画布的二维表面。因受到非洲雕塑的启发，他让两个妇女的面庞呈现为面具的模样。（布面油画，8′×7′8″。纽约现代艺术博物馆藏品。通过Lillie P.Bliss的遗赠获得）

产生了一种重要的影响。

德彪西在一系列创作于二十世纪前期的革命性作品中不断地优化他的构思，最明显的是在钢琴曲《版画》(1903),《意象》第一、第二集(1905),《前奏曲》第一、第二集(1910、1913)，以及管弦乐曲《大海》和《意象》第三集(1905—1912)中。在芭蕾《游戏》(1913)的音乐中，德彪西对形式的构思达到了最高境界，该作品被大多数德彪西的同时代作曲家认为是一个无法理解的迷，但近年来它却引起了作曲家们的极大兴趣。 50

他在生命的最后几年显示出在创作态度上的明显变化。诗意的标题消失了，取而代之的是那些纯音乐的标题（以此完成了一个循环，将作曲家带回到其早期作品，因这些作品同样青睐抽象的形式名称）；他的音乐失去了作为前些年作品典型特征的表面上的迷人魅力。在为钢琴而作的《练习曲》(1913)中，人们就已经注意到了一个重新回到简约的织体和结构的倾向，而在1915—1917年创作的三首奏鸣曲中（分别为大提琴和钢琴、小提琴和钢琴以及长笛、中提琴和竖琴而作）则发展到了一个顶点，所有这三首乐曲都被赋予了一个特点，即都受到了一种近乎于简朴风格的制约。在这个方面，它们与几年后出现的、得到广泛发展的新古典主义都有着一些共同之处。

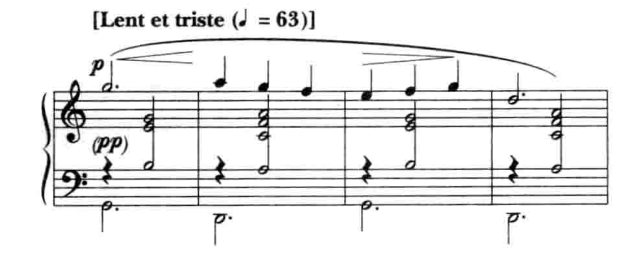
萨蒂

如我们已经指出的那样，法国音乐现代主义演进中的最根本因素之一，是对于德国浪漫主义（强调强烈的个人感受和崇高感情）的拒绝。为这个拒绝奠定基调的作曲家——甚至要甚于德彪西——是埃里克·萨蒂（1866—1925）。在二十世纪的音乐中，没有比萨蒂这样更令人费解和有争议的人物了。尽管被广泛地看作是一位技术成就平平的作曲家，但他却是现代音乐的众多关键性人物之一，他是一位奇怪的幻想家，他的关于音乐是一种简单、不装腔作势、更加大众化和“民主的”艺术形式的观念，代表着这个新世纪早期几十年巴黎艺术现状中的一个重要元素。

尽管萨蒂曾进入巴黎音乐学院学习，但他并不是一个好学生，而且于 1882 年在没拿到学位证书的情况下就被开除了。在任何情况下他都绝不赞同受音乐学院欢迎的那种创作方法，他的第一批成熟的作品（创作时间从 1880 年代后期开始）显示了一种原创的——尽管有点嘲讽意味——音乐思维。在第二首《裸男舞曲》中——它是 1888 年创作的三首同名钢琴小曲之一——一个流动的、没有发展的、平静而简朴的旋律线条，被置于一个温和的不协和和声和非定向模式连续“循环”的伴奏之上（谱例Ⅱ—8）。这个静态的效果通过规则的（尤其是伴奏中的）节奏而得到了进一步强调，并且这个伴奏节奏始终不变地贯穿了全曲。毫无疑问，《裸男舞曲》的某些和声风格是来源于夏布里埃和福雷的，节奏和织体的简约反映出受到民族协会作曲家观念的一定影响。不过，具有典型意义的是，萨蒂在反抗晚期浪漫主义的主导音乐力量（强烈的热情、半音化和

51

谱例Ⅱ—8：萨蒂，《裸男舞曲》第二首，第 5—8 小节



瓦格纳式的宏大）方面，比他的同时代人走得更远。而在这里，音乐被减化到它纯粹的内核，失去了所有的情感和表情的目标。

萨蒂在他的早年就在远离他日常周围环境的东西中找到了创作的灵感，在这一点上他甚至超过德彪西。他热衷于学习哥特艺术和中世纪音乐，并且像德彪西一样，相信格里高利圣咏能够构成一种后浪漫主义［post-romantic］旋律的基础。他还受到了他在1889年巴黎世博会上听到的东方音乐的强烈影响。1891年，萨蒂加入了一个仿照中世纪秘密社团的神秘宗教教派组织“玫瑰十字会”［Rosicrucian Brotherhood］的巴黎分支“玫瑰花＋十字架”［Rose＋Croix］，萨蒂为这个组织写了大量的作品。其中有为一部名为《星之子》（1891）的戏剧而创作的三首前奏曲，它们包括一些（除其他创新外）以四度为基础的带有平行和弦特点的段落，通常在持续不变的节奏连续中进行，以不带小节线的方式记谱（谱例Ⅱ—9）。尽管在和声的构思上是现代的，但是其基本的观念还是来自于当时受萨蒂特别推崇的中世纪平行奥尔加农。


谱例Ⅱ—9：萨蒂，《星之子》，开始部分



许多早期的作品还显示出明显的现代曲式特点。特别受到偏爱的是马赛克结构，在这样的结构中，各种多少有点“固定的”音乐单元被结合成了明显任意的连续，即在它们的连接中没有严格的逻辑，以致任何一个单元都可以置于另一个单元的前面或后面。（这个特点导致了一位后来的作曲家埃德加·瓦雷兹把这些乐曲称作“前电子音乐”。）在这里，人们再一次看出了一个与德彪西音乐的某种相似之处，萨蒂与德彪西曾有一段长时间的友谊（虽然也常常关系紧张）——两位作曲家之间明显的相似之处已经引起了关于是谁影响谁还是相互影响的激烈讨论。很清楚，各人都有归功于另一位的创作，但他们的不同之处看起来更加根本 52

和重要。德彪西的音乐通常表现出一定程度的复杂性和远大抱负，而这些都大大地超过了在萨蒂的音乐中所见，萨蒂越来越乐于写作的是他所称作的“日常音乐”[music of every day] 这样的东西。德彪西可能从未认同过萨蒂关于“所有伟大的艺术家都是外行”这个论点。此外，萨蒂 1898 年开始靠当一名夜总会钢琴手和歌曲作曲家来谋生。尽管他认为这是“一个非常下等的”工作，但他在这个环境中所实践的音乐风格却对他的那些更加“严肃”的作品产生了显而易见的影响。他常常把他的流行歌曲结合进他的音乐会作品中去。实际上，就他的音乐来讲，人们几乎看不出所谓严肃或与之相反的东西之间的区别。

早在 1890 年写作《玄秘曲》的时候，萨蒂就开始了一个在总谱上写下幽默文字说明的实践。一些这样的文字说明可以被当作进行讽刺性和嬉戏性演奏的指导（例如“有礼貌地减慢速度”或“非常严肃地沉默”），但其他一些文字说明（例如“把头打开”）的意思则较为难以理解。萨蒂在他的大部分创作生涯中一直进行着这个实践，并且明确地把这些文字旁白看作是他的作品的一个重要部分，但是，对于这些文字的解释也总是产生麻烦。当然，这些文字的功能之一是为了削弱自命不凡的气势。更为特别的是，它们提供了一个现代的、本质上是讽刺性模仿的传统表演文字说明的替代物，萨蒂认为，那些传统表演的文字说明已被浪漫主义那种感情的过度表现而污染了。

幽默的标题——与德彪西所喜爱的高度诗意的标题不同——起到了一个类似的作用：例如《松弛的前奏曲》《消瘦的雏形》，以及最著名的《三首梨形曲》（实际上是一套七首钢琴四手联弹的乐曲，尽管明显地缺乏根据，但传统上被认为这些乐曲是呈现给德彪西以回应他对于萨蒂的音乐缺少形式感所作的抱怨）。萨蒂的智慧并不局限于文字说明和标题，它还体现在结构方面。如在人们广为熟知的钢琴曲《烦恼》[*Vexations*，约 1893] 中，该曲包含这样一个指示，即它应该被重复八百四十次。对于萨蒂这种做法的心理学解释是，通过嘲弄自己和自己的音乐，萨蒂试图掩盖他在技巧上的贫乏。但是毫无疑问，更重要的一点是他要对十九世纪的那种受到精心培养的、视艺术家为预言家和先知者的观念进行嘲弄，按此观念，这样的预言家和先知者就是对生命和天地万物拥有特别洞察力的那样一种人。对于萨蒂来说，音乐就是——至少应该是——一个日常的事件，一个与任何其他行为完全一样的行为。尽管这种信念后来得到了许多信

53

奉者，但是在当时，却没有人相信。

在二十世纪的早几年里，萨蒂的创作数量明显地减少了。1905 年，即在他四十岁时，令所有人感到惊异的是，他进入了圣咏学院［Schola Cantorum］学习，这是一所以保守主义和严格的必修课程著称的音乐学府，在这所学校里，他随当时两位著名的法国作曲家樊尚·丹第和阿尔贝·鲁塞尔进行了基本的音乐理论学习。萨蒂认真地进行了钻研（鲁塞尔评价他是“一个非常温顺和勤勉的学生”），尽管远不是一个出色的学生，但他在三年后还是获得了文凭。具有代表性的是，萨蒂并没有让这个经历把自己从早期的作品所遵行的创作方向上扭转过来。尽管他经过圣咏学院学习后的第一批作品是一首圣咏和赋格曲（表现出对于更加传统的创作手法的一种新的兴趣），但是他在发表该作品时却用了《不愉快的批评》这样一个标题。不过从技术上看，圣咏学院确实对萨蒂产生了一定影响。他的后期音乐完全拒绝了在年轻时期作品中可见到的平行和声和较为厚重的伴奏，取而代之的是本质上线性构思的更加精简（常常是两个声部）的织体。

这种更为经济的写作方式在钢琴曲《古老和即时的时刻》［*Heures séculaires et instantanées*］和《运动项目与嬉游曲》中得以体现出来，这两首乐曲都写于 1914 年。在这里，萨蒂偶用文字旁白的爱好被扩展到贯穿整个音乐的评论，为乐曲的“内容”提供了一种幽默的描述。尽管与音乐的进行相并行，但这些文字并不是要被大声地读出来，而仅仅由演奏者随着音乐的进行默默地读着即可。（这些与音乐进行并行的文字评论或许可以被理解为一种快乐的游戏，或是对十九世纪标题音乐原则的一种世俗化解读。）

典型的例子是伴随《秋千》的文本，它是二十首“素描”的第一首，这些素描以一个简短的众赞歌导入，组成《运动项目与嬉游曲》。（在这个总谱的前言中，萨蒂对这个众赞歌评论道：“我写了一首众赞歌，它是有节制和适度的。这个圣咏起到了一个像是前奏曲的作用，是一种相当简洁和必要的引导。在其中，我把所有我知道的令人厌烦的东西都放了进去。我把这个众赞歌献给那些不喜欢我的人”。）为《秋千》而写的全部文本是这样的：“正是我的心在这样摇摆着。它没有眩晕的感觉。它的脚是那样的小。它想要再次回到我的胸膛里面来吗？”

54

《运动项目与嬉游曲》是人们了解萨蒂后期音乐风格的理想引导。这其中的每一首音乐画面都与贯穿其中的文字完美和简单地相配在一起。词语描绘的现



《秋千》开头小节前的有趣小插图是萨蒂亲手绘制的。

象大量存在，如在摇动的固定音型伴奏中，这里只包括两个E♮在分开的两个八度距离间交替着，这引起了这首开头乐曲的“摇摆”联想。著名曲调的讽刺性引用突然出现在格格不入的上下文中，语调和织体经历着突然的改变，尤其是整个乐曲都渗透着一种精心设计的、萨蒂所特有的纯朴。所有的一切都是以一位有节制的大师那清淡的笔调来处理的。

尽管那个时期的大多数作曲家都对他报以极大的怀疑，但是到了1915年，萨蒂却开始引起了年轻的法国作曲家们相当大的兴趣。在随后的几年中，他创作了一系列相对大型的涉及管弦乐队的作品（在此之前，他的大量作品一直主要局限在短小的钢琴曲范围），这些作品更增加了他的名望，并把他推向了战后年代法国音乐发展的中心。对他这一阶段的情况，我们将会在后面再论及。

俄罗斯：斯克里亚宾

十九世纪俄罗斯的音乐发展过程可以从两个主要的风格流派来加以观察。一方面是一个受到在俄罗斯与西方之间长期建立起来的文化联系所支持的保守传统，它由像安东·鲁宾斯坦这样的一批作曲家所代表，他们的作品完全以西方的模式为基础。而其他一些人为了创造一种独特的、在很大程度上独立于西方影响的俄罗斯音乐，则要培养本土的音乐特色，这是一个与在十九世纪后期出现于欧洲的普遍的民族主义气候相一致的发展趋势。这第二类的作曲家，特别是所谓的“强力集团”又称“俄罗斯五人团”（巴拉基列夫、居伊、鲍罗廷、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫），随着这个世纪的前进步伐获得了越来越大的声

望，他们所探索的那些新颖的音乐结构途径，为后来的二十世纪音乐发展提供了一个重要的范例。

一个部分地基于本土民歌材料和在一定程度上独立于西方调性的音乐实验传统，就这样在十九世纪的俄罗斯很好地被奠定了下来，并在一条从格林卡通过达尔戈梅日斯基和穆索尔斯基到里姆斯基-科萨科夫的历史线索中不断延伸着。这条线索的突出特征是对调式的和“异国的”非西方音阶的使用，尤其是具有对称特点的全音阶和八声音阶这样一些音阶（有规律的半音和全音交替）。这些音阶被结合到了循环的、本质上非功能性的和声进行中，而这种和声进行则是基于大三度或小三度之链抑或是通过三全音来推进的。在尼古拉·里姆斯基-科萨科夫（1849—1908）的后期作品中，人们可以发现一个对这种对称音高关系特别广泛和系统的利用。但是，最为必然地贯彻这一趋势的俄罗斯作曲家是亚历山大·斯克里亚宾（1872—1915），在二十世纪的早几年里，他发展了一个全新的和声与调性方法，该方法建立在一些人造音阶之上，并在运用方式上与马勒、施特劳斯和德彪西同一时期在西欧引入的创新手法一样地具有革命性。

奇怪的是，斯克里亚宾本人在创作倾向上并不是民族主义的。他求学于具有传统倾向的莫斯科音乐学院，该院由安东·鲁宾斯坦的弟弟和亲密同事尼古拉·鲁宾斯坦创建，并且他的大部分成年时光都不是在他的故乡度过的，而是生活在瑞士。此外，斯克里亚宾的美学观受到极具浪漫主义色彩的观点的影响，即将艺术家看作是尼采式的超人，这是一种要把个人的情感表现完全置于民族认同感之上的观点。斯克里亚宾的早期作品，包括大部分钢琴曲（尽管也有三部交响曲，其中的最后一部产生于1904年），是在肖邦的显著影响下写成的，并且为他后来的发展仅仅提供了一个模糊的迹象。清楚的调性轮廓，并带有强大和易于辨认的和声的根音运动，这些都呈现出保守和不冒险的基本性质。但是几乎从一开始有一个很明显的倾向，即赋予基础的三和弦结构以明确的半音变化和延迟不稳定和声的解决，尤其是代表着属功能的那些和声，让它们作比以往更长时间的延伸。

56

在紧接着十九—二十世纪之交后创作的作品中，调性的解决似乎变得更像是一种例行公事而非必须，调中心更多的是通过暗示而非通过明确的陈述来确定。

这些发展在《第五钢琴奏鸣曲》(1907)中进入了一个重要阶段，这是斯克里亚宾最后一批采用调号写作的作品之一。例如，呈示部主要对比主题的B♭大调调性几乎完全依靠暗示而非公开的表明，这个调性主要通过一个未解决的、带有丰富装饰的、建立在F上的半音变化属和弦勾画出来(谱例Ⅱ—10)。

谱例Ⅱ—10：斯克里亚宾，《第五钢琴奏鸣曲》，第一乐章，第120—122小节



除此之外，这个作品(像斯克里亚宾后来所有的奏鸣曲一样，是一个单乐章奏鸣曲)的一些更大的调性关系也极其的模糊。尽管开始的调号表明是F♯大调，但仅仅主题的第一次陈述在这个调上，并且甚至在这里这个调性也很不明显，因为该调的导音被彻底地避开了。只是在接近这首奏鸣曲的结束处，当E♭大调由于得到充分的强调而被确立时，才有了一个唯一的调开始呈现出足够的分量，为这个完整的乐章提供一个稳定的落脚之处。但是，甚至这个中心也是失败的，因为这首奏鸣曲被框在了一个简短的引子和尾声(后者与前者的最后部分相同)之内，而它们的聚焦点是A—D♯这个三全音，其结果是，该作品的开始与结束的调性都处在模糊的状态中。

紧接着这首《第五钢琴奏鸣曲》之后，斯克里亚宾与传统调性进行了最后的决裂。《普罗米修斯》就是完全按照一种新的调关系体系写成的(有一点除外：它的结束是一个不协调的C大三和弦)，这部大型管弦乐曲创作于1908—1910年间(副标题为“火之诗”，取这个名字是为了与较早创作的管弦乐作品“狂喜之诗”形成联系)。斯克里亚宾在他最后的创作年代里，一直毫无例外地探索着这个体系。除《普罗米修斯》之外，创作于1908—1913年间的十首钢琴奏鸣曲中的最后五首和许多较短小钢琴曲，都建立在一个单一的、作为基础的不协和和弦上，即所谓的“神秘和弦”[mystic chord]。这个和弦(或者它的轻微的变奏)

起着一种和声参照点和音乐中所有东西的音高来源的作用。该和弦的最常用形式见谱例Ⅱ—11所示，它可呈现为一系列上行的四度，很明显，这正是作曲家原先构思这个和弦的方式（a），也可呈现为一个六声音阶（b），还可以看作是由两个和弦相加而成（c和d）。 57

谱例Ⅱ—11：斯克里亚宾，“神秘和弦”



“神秘和弦”——有时也被称作“普罗米修斯和弦”[Prometheus chord]，因为它第一次明显地出现在这个作品中——像是一个经过变化的属和弦（加上一个G音就可以排列成一个三度的系列，如谱例Ⅱ—11c所示，并构成一个升高十一度音的属十三和弦），它至少可以部分地被理解为出现在其早期作品中的属类结构的一个扩展（如谱例Ⅱ—10）。但在斯克里亚宾的后期音乐中，这个和弦失去了它解决到一个稳定的主三和弦的传统倾向。事实上，它本身就变成了一种主和弦，不过是一种与任何以前音乐中出现的那种主和弦所不一样的、“人造的”和不稳定的主和弦。

当按音阶的形式排列时（如谱例Ⅱ—11b所示），这个和弦很像一个全音阶，只是以A♮代替了A♭。这使得斯克里亚宾的音乐与德彪西的音乐有了某种相似性。但与德彪西不同，斯克里亚宾主要是以和声的方式进行思维的，并且在安排更大的运动时，主要考虑的是从一个和弦到下一个和弦的根音进行。但是，由于基础性的和弦类型保持基本一样，因此这些进行通常仅仅是以相同和声结构从一个音级到另一个音级的移位来结束的。这种音乐慢速运动的和声节奏导致产生了扩展的静态和声组织，这再次使我们联想到德彪西，这个组织由于高潮的器乐化处理而被赋予了活力，而这种器乐化处理又使我们想到了印象主义的织体技术。进一步讲，在实际的创作实践中，这个和弦的基础不仅起着一个纵向和声单位的作用，而且还承担着一个总体的音高储存库——它决定着音乐的旋

律细节——的角色。换句话讲，和声的和旋律的特征都从这个单一的材料来源获得，这就是使斯克里亚宾的音乐与一些他的同时代作曲家如德彪西和勋伯格的音乐产生联系的一个特点。至于这个基础性的基本结构是应该被看作一个和弦（如斯克里亚宾所做）或是被看作一个音阶，从某种意义上讲是不重要的。正如斯克里亚宾自己曾经说过的那样："旋律是分解了的和声；和声则是一个被压缩的旋律的纵向化。"[6]

58 1908年后，斯克里亚宾几乎是全身心地投入到了包含在这个"神秘和弦"之内的各种作曲可能性的探索中，以此发展一种明显自我封闭的、唯一基于它自身特殊属性的体系。这个体系并不像起初看起来的那样缺乏灵活性。因为有一点，这个和弦可以以许多不同的形式呈现出来：作为一个四度的系列，作为一个三度的系列，或者以许多其他的结构形态（其中谱例Ⅱ—11d就提供了一种可能性）。并且，这个基本和弦的所有音（除根音外）都可以被改变。的确，同样常见的是，用一个变化的形式来构成一个特定的部分，甚至一个完整的作品。（特别是在奏鸣曲这样的大型作品中，一个常规的技术是通过对不同形式的使用来区分对比的部分。参看谱例Ⅱ—12。）而且，并非这个和弦中的所有音在任何时候都必须呈现出来，还可以根据情况增加附加音。这种附加音或是被处理成一种"和弦外音"，就像在传统和声中所做的那样如辅助音、经过音等等，或是变成依附于和弦的音而构成一个基本和声音响的组成部分。在所有的音都出现的高度半音化上下文中，要辨别出什么音是"和弦音"什么音是"附加音"基本是不可能的。

从《第七钢琴奏鸣曲》的呈示部中选取的两个主要段落显示了许多上述特点。这首奏鸣曲的开始几小节（谱例Ⅱ—12a）就是在一个略微改变了的"神秘和弦"上建立的，其根音是C，呈现为谱例Ⅱ—11d所示的形态。（这里的变化包括用一个D♭代替了D♮，产生了一个根音C上的小九度，而不是原来的大九度。）直到第2小节最后一个和弦，所有的音都无例外地来自这个六音和弦，它不仅提供了这个段落的和声基础，还提供了这个号角般旋律乐思的三个音高（第1小节中的A和D♭，第2小节中的A和E）。 59

---

6. Lev Danilevich: *Alexander Nikolajewitch Skrjabin*（Leipzig, 1954）, p. 98.

谱例Ⅱ—12：斯克里亚宾，《第七钢琴奏鸣曲》，第一乐章


a. 第 1—6 小节

Allegro

mp *cresc.* *f*

Ped. ✽ Ped.

m.g.

mystérieusement sonore

✽ Ped.

mp *f*

✽ Ped.

b. 第 29—33 小节





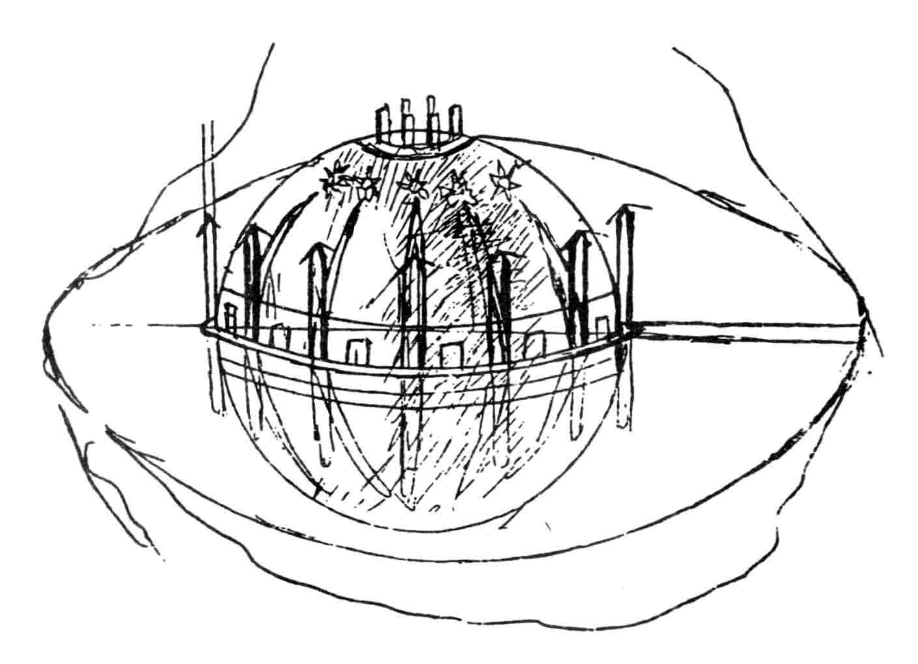
从第 2 小节的最后一个和弦开始到第 4 小节，音乐是建立在这个和弦降低大三度的一个移位上，因此这个新的根音是 A♭。（尽管音高是被精确移位的，但是它们的音区位置却不再和第 1—2 小节中的一样。按音阶的形式现在呈现为：A♭—B♭—C—D—F—G♭。）但是，在这里，新的和弦音并没有立即被全部引入，而且还出现了和弦外音：第 2 小节末尾最高声部中的 D♭作为一个延音从第一个音组保持了过来（注意，它重复了第 1—2 小节那三个旋律音中的一个），并向上解决到了第 3 小节中的和弦音 D♮；在第 4 小节中，和弦音 D 移动到 C♯（同时 D 仍然保留下来），构成了一个半音经过音，并在第 5 小节解决到 C，该音即是这个移位片段一直未出现的音。接着，C 充当起一个“轴心”（这体现出斯克里亚宾的最常用移位技术之一）：这个音也是下一个移位中的一个成员（这个移位是从 A♭向上移动了一个三全音），并开始了一个对第 1—2 小节建立在 D 而不是原来的 C 上的模进重复。

另一方面，主要的对比主题（谱例Ⅱ—12b）是部分地建立在未作变化的“神秘和弦”之上的，在这里，该和弦建构在 G♯上（按音阶的形式呈现为：G♯—A♯—B♯—C×—E♯—F♯）。但是，当这个主要的旋律线条在第 29 小节的第 4 个八分音符上进入时，它却发出了 A♮，即该和弦的小九度形式，这样就回到了该奏鸣曲开始时所用过的形式了。但是，A 在第 30 小节又解决到了 A♯，形成未作改变的大九度，而正是这个音随后得到了和弦化的处理。

尽管他在和声技术上具有原创性，但是斯克里亚宾的形式观念却坚定地保持在十九世纪的基础上。他继续使用传统的曲式类型，特别是奏鸣曲式以及在较为短小的乐曲中使用简单的二部和三部曲式，当然，这些曲式在他的手中变

成了仅仅是装盛音乐内容的空容器。（实际上，除了一些和声根音运动的偶然表示外，斯克里亚宾的创作草稿常常仅有有限的几个小节，而实际的音乐是到后来才加到这些和声的根音运动中的。）或许他的创作手法的最大局限是，模进移位实际上变成了产生更大规模音乐运动的唯一手段；同样的基本和声在一个完整作品中的贯穿，尽管在细节上有变化，也不可否认地引起了一个形式类型和表现性质的问题。不过尽管如此，斯克里亚宾要创造一种真正全新的调性组织体系来代替传统调性组织体系的努力，仍然标志了二十世纪早期音乐发展的一个重要阶段。

与一个几乎无限制的自我一起，一种强烈的神秘倾向被深深地植入到斯克里亚宾的个性中，并且在接近他生命的终结时变得越来越显著。他生命的最后几年一直在为写作一部巨大的、取名为《奥秘》——该作品要把戏剧、绘画、舞蹈以及音乐结合在一起——的幻想性作品而不断地受到折磨。斯克里亚宾把这部作品看作是一个手段，用它来改变人性、获得一个新的意识层面以及培养对“一种集体喜悦的颂扬”。虽然《奥秘》只有一些草稿保存了下来，但是所有斯克里 61



斯克里亚宾为《奥秘》的演出而绘制的一幅草图

亚宾的后期作品都是以这种精神来写作的，而这一精神的主要内容原本是打算用到《奥秘》这部更大型作品中的。这些留存下来的草稿至少给了人们关于斯克里亚宾音乐思想中那种非同寻常的创造性的一个进一步暗示：大型块状和弦——这些和弦包含同时发音的半音阶中的所有十二个半音——的使用。对于这位作曲家的信仰——即，相信音乐表现的自我闭合但却涵摄一切的性质，以及它所传递的信息可以使人升华的力量——来说，很难想象出一个比这更为合适的象征符号了。

第三章
无调性革命

勋伯格

勋伯格（1874—1951）是我们将要论及的几位重要作曲家中的第一位，尽 62 管这几位重要的作曲家都是在晚期浪漫主义的音乐世界中成长起来的，但在二十世纪的早几年中才获得了他们在音乐上的成熟，随后，他们又继续为二十世纪前五十年的风格演进确定了一条基本的路线。在创作实践上，没人能比勋伯格有更大的影响了，他把十九世纪后期的各种半音化实现途径推向了它们的终极——在他看来是必然和逻辑的——结果。这个过程导致了他最终完全放弃共性实践音乐的调性与和声原则，并由此为创作的探索打开了一个重要的新维度。

勋伯格出生于维也纳，并在那里度过了他的大部分生活时光，1901—1903 年和 1911—1915 年，以及 1925—1933 年——作为布索尼在普鲁士艺术学院的继任者——短期地在柏林度过；1933 年，勋伯格移民美国，在那里，他任教于洛杉矶的加利福尼亚大学直到 1944 年。还在年轻的时候，他就学习了演奏小提琴和大提琴，尽管在作曲上大部分是靠自学，但他也确实随当时一位著名的奥地利作曲家亚历山大·冯·策姆林斯基进行了短暂的学习。年轻的勋伯格完全地把自己沉浸到他故乡城市的音乐生活中，积极地研究总谱，详尽地学习了古典乐派和后瓦格纳乐派的音乐文献。他还成为一个与马勒有密切关系的进步音乐家和艺术家小组的成员，马勒也是唯一一位支持勋伯格的音乐权威人物。作为维也纳知识分子圈子中 63 各种发展的一个积极追随者，勋伯格沉湎于自二十世纪开始时就笼罩着这个城市的骚动和变革的普遍氛围中，并且为此也做出了自己的重要贡献。



一个身着奥地利服装的奇怪的五重奏小组，约1895年：（从左至右）Louis Savant，圆号；Fritz Kreisler，小提琴；Arnold Schoenberg（勋伯格），大提琴；Eduard Gartner，小提琴；Karl Redlich，哨笛。（Belmont音乐出版社授权使用）

在勋伯格最早的现存作品中，有一部1897年创作的弦乐四重奏，这是一部受勃拉姆斯影响而完成的技法娴熟的调性作品，并且显示出一种后来以不同程度贯穿他一生的古典倾向。在随后的弦乐六重奏《净化之夜》（1899）和管弦乐音诗《佩利亚斯与梅丽桑德》（勋伯格的个性在这两部作品中更加清楚地显现出来）中，瓦格纳的影响则占据了优势地位：两部作品在构思上都是标题性的，都使用了主导动机，并且都是强烈半音化的。《古列之歌》——一部大部分是于1901—1903年创作的大型清唱剧，虽然总谱在大约十年后才完成——甚至更加瓦格纳化，该作品在声乐的规模和乐队的编制上可与马勒相匹敌，代表了德国浪漫主义主流的一个最后总结。

64 在《佩利亚斯与梅丽桑德》以及写于二十世纪早几年的一些歌曲中，勋伯格走到了传统调性的边缘，追求着可与施特劳斯在同一时间所使用的那样一种程度的半音化。半音化声部进行改变和掩盖三和弦基础和控制和声序进的程度，

可以在歌曲《离别》Op. 6，No. 4（1903）的两个短小片段中看到。开始小节（谱例Ⅲ—1a）通过主三和弦（注意两手中的半音线条）的一个高度变化的呈现，暂时地确定了 $E^{\flat}$小调的调性。这个小节作为一个固定伴奏音型被重复了五次（这在勋伯格是很少出现的情况），但在第7—8 小节中（谱例Ⅲ—1b），它的半音化线条被更全面地展现开来。高声部通过模进重复和扩展——从第 7 小节的 $F^{\flat}$移到第 8 小节的 $E^{\flat}$——向上发展；左手声部前面的半音上行现在继续向上进行直到 D；根音 $E^{\flat}$（也是在左手声部）在延续了七拍之后，也半音下行至 D（这样就和上升的半音线条结合了起来）。这个第 8 小节最后一拍上的和弦看上去像是一个变化了的属七和弦，但是，具有典型意义的是，它也是半音地移动的，即低音下行至 $C^{\sharp}$。

谱例Ⅲ—1：勋伯格，《离别》，Op. 6 No. 4

a. 第 1 小节



b. 第 7—9 小节



勋伯格的这个发展阶段在两个无标题器乐作品中达到了顶峰，这两个作品分别是与施特劳斯的《莎乐美》和《埃莱克特拉》在同一时间出现的：1905 年 65

创作的《第一弦乐四重奏》(这部较早的四重奏直到勋伯格死后才出版)和1907年创作的《室内交响曲》。在这里，通过对之前截然不同的瓦格纳和勃拉姆斯两者所进行的一个极其个人化的融合，年轻的勋伯格的风格已明确地呈现出来。这部四重奏以其不同寻常的复杂性和精巧的组织结构而著称。尽管持续约五十分钟，但该曲的主题内容几乎完全源自最初几小节所呈示的材料的动机变形。这种主题的一体化也在形式上反映出来：一个传统奏鸣曲结构形式的四个分开的乐章，被无间断地相互交织在一起而融和成一个单一的大型结构。例如，第一乐章的再现部在后两个乐章被听到后才出现。尽管这部四重奏仍然有调性(开始和结束于D，并且大的结构划分是由重要的和声终止确定的)，但是半音化的程度已达极端；在某些部分，尤其是连接部分，音乐似乎是处在一种几乎完全失去调性的状态中，差不多完全靠动机的联系才维持在一起。

勋伯格创作思维的复杂性明显地反映在他的音乐的所有方面。有两个技术要点值得一提，它们虽然已明显地体现在《第一弦乐四重奏》的实践中，但稍后才由作曲家本人在理论上进行了阐述。一个是“发展性变奏”[developing variation]的概念，即主题要旨的连续发展和变形，严格地避免原样反复。一个紧密相关的概念是“音乐散文”[musical prose]，即一个不间断的音乐陈述的连续展现，不借助于由相同长度和相应主题内容(在古典曲式单位如“乐段”中得到最清楚的说明)的乐句或部分而产生的对称平衡。其结果是一个得到良好组织和密集对位的音乐连续体，在其中，所有的部分，包括表面上“次要的”部分，都获得了同等的发展和乐思的衍展。和声的“填充”和织体形态的表面效果——这两者都是大多数十九世纪后期音乐的特征——被回避了。

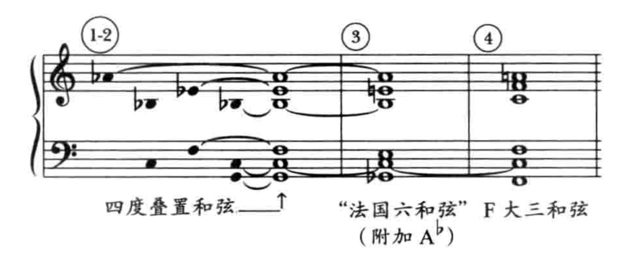
《室内交响曲》在许多方面与《第一弦乐四重奏》相类似，特别在结构设计上，也是将一个多乐章的观念融进了一个不间断的单一乐章结构中。但是，调性的模糊性与半音化的程度甚至更加显著，音乐的陈述也被极端地压缩了(尽管它们在结构上类似，但《室内交响曲》在时间上只有《第一弦乐四重奏》的一半)。这个作品的一个特别有趣的特点，是对全音阶和四度叠置和弦的突出。尽管这可能暗示了一种与同时代作曲家德彪西和斯克里亚宾的音乐的关系，但勋伯格 66 是从一个更为传统的德国观点出发来构思这些新的结构设计的，这种观点就是：作为对一个更加稳定的基础结构框架的和声性和线性的违背，而不是类似独立

的音高集合，这种集合形成了静态的、没有任何特别解决倾向的和声场。

这种观点通过谱例Ⅲ—2 体现出来，该例呈现的是《室内交响曲》前两句的和声缩谱。这个在第 1—2 小节中逐渐建立起来的纯四度叠置和弦，在第 3 小节被改变后变成为一个建立在 G♭上的增六和弦（带有附加 A♭的标准“法国六和弦”，产生出一个全音阶六个音中的五个），这个和弦然后以“正常的”方式解决到第 4 小节的一个 F 大三和弦（谱例Ⅲ—2a）。同样地，在第 5 小节由圆号奏出的著名的四度连续进行，也让位给了一个全音组合，该组合在这里以一连串增三和弦按下行的平行运动呈现出来；这些下行和弦在第 8 小节被改变成了一个功能调性和弦，即一个建立在 E 大调——这个作品的主调——第七级音上的减七和弦（在低声部附加了一个 D♮）。这个减七和弦接着以一种完全传统的方式在第 8 小节的第二拍上（谱例Ⅲ—2b）解决到了 E。

谱例Ⅲ—2：勋伯格，《室内交响曲》，和声缩谱

a. 第 1—4 小节



b. 第 5—8 小节



但是，在《室内交响曲》的某些突出位置，勋伯格对这种全音组合和四度组合的解决做了一个不寻常的长时间延迟（最显著的是在接近展开部高潮的地方）；但即使在这里，有一点还是得到了最终的确认，即他仍然是把这些组合看作是半音化声部进行的结果，而不是像在德彪西和斯克里亚宾的作品中那样，　67

被看作是抽象的音响组织。这个区别是带有根本性的，它有助于解释为什么勋伯格的音乐在后来的发展中采取了完全不同的方向。

伴随着这部《室内交响曲》，我们已经到达了传统的半音调性的极限。在这个作品出现后不久，勋伯格的发展——的确，主要是因为他所采取的这个方向——进入了一个相当关键的阶段，并成为整个西方音乐演进中最重要的发展方向之一。在一个爆发出惊人创造力的、持续两年（从1907到1909年）的阶段中，勋伯格与调性和三和弦和声做出了最后的决裂，走进了前所未知的自由半音化领域，创作了一系列对音乐的进程进行了根本改变的作品：《第二弦乐四重奏》，Op. 10；《三首钢琴曲》，Op. 11；《歌曲二首》，Op. 14；歌曲套曲《空中花园之篇》，Op. 15；《管弦乐曲五首》，Op. 16；以及独角戏《期待》，Op. 17。在某种意义上讲，勋伯格与调性的决裂可以被简单地理解为是在一个连续发展中的下一步，因为在他的音乐中，三和弦与调中心的作用已经被减弱到快要消亡的地步了。但是，这一步是决定性的，它所产生的不同是性质上的而非程度上的。正如勋伯格自己在他的歌曲集Op. 15首演的节目单中所声称的那样："我第一次成功地接近了一个我多年来一直思考的关于表达和形式的理想……现在，我终于开始了这条道路，我意识到，我已经打破了一个过去的审美所设置的所有障碍。"[1]

勋伯格关于音高组织的革命性新概念涉及两个重要方面。第一方面，对和弦外音强调的程度使得这些音最终完全失去了它们的解决倾向，因而使得听者不可能推知出即使是一个潜在的三和弦背景。勋伯格把这称做"不协和的解放"[emancipation of dissonance]：不协和的和声组合不再受基础的三和弦连续所规约，而是被当作纯粹的和声组织"释放"出来，它们能够依靠自身而独立，相互间形成简单的联系，而不再构成一种代表着某个普遍原则的单一和声类型。自文艺复兴以来，在西方音乐中三和弦第一次不再被当作生成纵向音响和确定和弦意义的唯一和声依据了。因此，这一阶段勋伯格音乐中的新东西并不是不协和和弦本身用的有多少（因为这些和弦一直都被使用），而是这些和弦不再与一个更简单、更协和的三和弦基础相结合这样一个事实。

---

1. Egon Wellesz, *Arnold Schönberg* (Leipzig, 1921), p. 34.

第二方面（与第一方面密切相关），在1907—1909年这一阶段，传统的调性功能在勋伯格的音乐中已差不多被完全放弃了。任何一个单一音高以及建立在这个单一音高上的大小三和弦，都不再对其他音（和建立在这些音上的三和弦）起一个不变的功能参照作用。似乎勋伯格的音乐已学会了如何在一个自由的、包含着全新的组织原则的半音空间内展开。这样的音乐在该作曲家的圈子内被贴上了“无调性”（即，没有任何调性意义）的标签，虽然勋伯格反对这个名称，但直到今天，它却一直被人们使用着。 68

但是，尽管有这些革命性的倾向，应该强调的是，在勋伯格的后调性作品与他的第一批无调性作品之间并没有绝对的界限。的确，第一部“纯粹的”无调性作品并不能用任何精确的方式加以辨别。从形式上看，这些新的作品以一贯的——虽然明显极端的——方式扩展了在早期作品中已经建立的“发展性变奏”和“音乐散文”的原则。此外，所有这些新的作品都至少保留了一些模糊的调性痕迹。最后，这些年创作的作品年代编排上非常的复杂。勋伯格的写作总是很快，创作灵感不断迸发出来，在这个创造力特别强盛的阶段，他同时创作着好几首乐曲。由于这些原因，使得从调性到无调性的转换是这样的不鲜明，以至于要想确定根本性变化的准确时间是没有什么意义的。

完成于1908年的《第二弦乐四重奏》具有特别的启发意义，因为它在旧的方法和新的方法之间搭建了一座桥梁。开始的两个乐章仍然基本上是有调性的（分别是F♯和D），第二乐章开始和结尾甚至都在大提琴声部出现了一个主持续音。但是，在主要由复调构成的织体中，每一个个别声部都如此自由地运动着，以致很少能构成三和弦式的和声。在后面的两个乐章中（两个乐章都是为女高音和四重奏的组合而作，歌词是斯特凡·格奥尔格所作的诗），调性感减弱，直至几乎瓦解，虽然在这里还有一个特定的三和弦被用作一个临时的参照点（在第三乐章中是E♭小三和弦，在第四乐章中是F♯大三和弦）。但是，在这些乐章的第二乐章中，这种参照点是在乐章接近结束时才渐渐出现的，整个前面的部分看起来悬在半空中，就好像漂浮在一种新的音乐空间中，不受调关系引力的控制。在一个关于新的音乐语境的“标题式”说明中，乔治诗词的第一行这样说道：“我感受到了其他星球的空气。”

勋伯格自己敏锐地意识到了（或许只有作为一位二十世纪作曲家能够做到）

他所到达的临界点，他曾这样评价这部四重奏（用同样暗示着调性—无调性二分法模糊性的语言）：

69　　在第一和第二乐章中，有许多这样的部分，其中个别声部的进行并不管在它们相遇时是否符合产生规范的和声结果。同样是在这里，也包括在第三和第四乐章中，调性在所有主要结构组织的分界点上都被明确地呈现出来。但是，占压倒性数量的不协和和声已使得向着这种代表着某个调的调性和弦的偶然回归不再能产生平衡的效果。看起来，要想迫使一个乐章进入某个调性的控制范围而没有附属于该调和声进行的支持，是无法完成的。这种困境是我所关注的，也一定是困扰着所有我的同时代作曲家的问题。至于说我是第一位敢于冒险走出这决定性一步的人，普遍地看，这一点并不被认为是一个功劳——一个我感到遗憾的事实，但我不得不忽略它。[2]

如上所述，甚至紧跟这部四重奏之后出现的一些作品也都保持了对调性倾向的模糊和不时的回应。这里只举两个例子，一个例子是《三首钢琴曲》Op.11，No.2，该曲的特点是用了一个反复出现的、暗示 D 小调的固定音型；另一个例子是《歌曲二首》Op.14，No.1，尽管该曲在其他地方没有出现清楚的三和弦和声，但却结束于一个不加掩饰的 B 小调和弦之上。不过，该曲的大部分音乐都竭力避免三和弦结构，甚至当传统的和声参照因素出现时，它们也是更多地作为孤立的和声现象来看，而不是作为任何受到连贯运用的原则所带来的结果。建构这种音乐的方法和过程已经产生了本质的不同，但是，要把它们用一种简明的方式罗列出来是困难的，因为，准确地说，这种音乐中最革命性的东西就是，每一部作品都确立了它自己的方法，它自己独特的参照点。这里没有“现成的”语言，没有确立各种相互关系的语法，而这些语言和语法应该是以前曾得到过采用，并且在后来的创作和聆听过程中所依赖的。音乐的结构变成了“取决于上下文的”［contextual］关系，即由在每一个分开的成分内所安排的有参照性联系的网络所确定。

---

2. *Style and Idea:Selected Writings*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black （Berkeley, 1975）, p. 86.

对这种音乐的组织特性进行一般性概括显然是困难的，但它有一个非常普遍的特点，即鲜明的线性化和对位化特征。在没有任何现成可参照的（如三和弦的）和声原则的情况下，甚至其和声也大部分被构思成一种纵向的旋律了。的确，和声与旋律之间的区别变得不明显了，如在斯克里亚宾的作品中，它们只是两种呈现同样的基础音高内容的不同方式。这个内容主要包括一些有相关音高联系的小组，今天通常是指音高“细胞”或“集合”，它们可以通过各种方式被组合而成并产生新的材料。至少从理论上讲，任何“细胞”都可以被选择用到一个特殊的作品中；一首乐曲通常使用许多这样的“细胞”，虽然这些“细胞”通常会共有某些相似特性（如相关的音程含量）。

70 歌曲套曲《空中花园之篇》——有时被（如我们看到的，除其他人外也被勋伯格自己）描述为第一部用全新风格写成的作品——为我们提供了一个丰富的例证来源。十五首歌曲的每一首都有着独特的组织结构，它们清楚地表达了各自的结构内容——反过来这些结构内容也清楚地表达了各自的组织结构（尽管也有一些共有的、连接着许多歌曲的相似成分）。

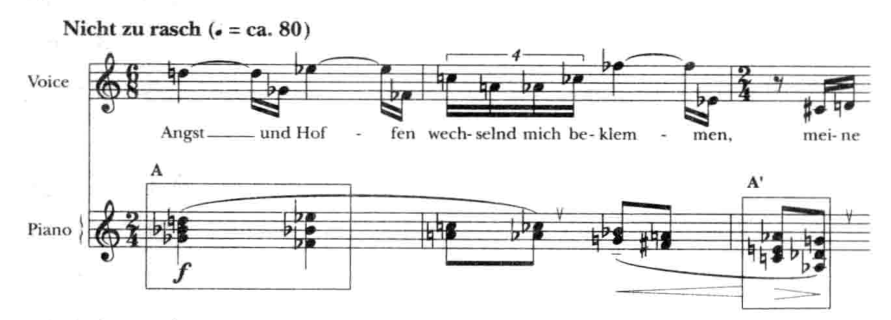
71 例如，第七首歌曲在第 1 小节（谱例Ⅲ—3a）中就呈示了它的基本结构乐思——与其说是一个抽象的无序音高组合，还不如说是一个特殊的组合形态：一个两个和弦的续进（A），这个续进尽管是以一种和声进行的方式呈现出来，但它本质上却是由线性进行而引起的。产生于一个增三和弦的两个外声部作反向级进运动，而中声部则保持着，结果构成了一个建立在两个四度之上的和弦，其中一个是纯四度，一个是增四度（这是勋伯格在这一时期特别喜欢用的一个和弦，毫无疑问是因为它的“无调性”特质）。

在钢琴声部的一小节平行小三度之后，这个和声进行在第 3 小节又以一种变化的形式（A'）出现了，表明第一个乐句在这里结束。这个和声进行在该歌曲的中部也有明显的出现，并且特别在结尾处（谱例Ⅲ—3b），首先是以前面的变化形式（A'），其次是以多次移位以及第三种形式（A"），最后在末尾的两小节中以它原来（带有节奏扩大）的音高形式出现（这为我们提供了一个模糊但却在听觉上类似于有调性的例子）。一个清楚地体现出从这个基本和声进行派生出的线性材料出现在谱例Ⅲ—3a 的声乐部分，在此例中，歌声（经过第 2 小节的前半）展开了同时在钢琴部分听到的音高材料。（谱例Ⅲ—3b 的前三

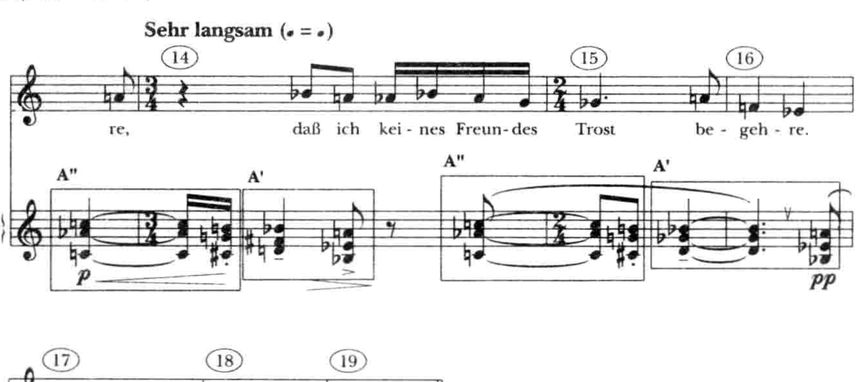
小节与此类似。）一个进一步的例子可看第 9—11 小节的钢琴部分（谱例Ⅲ—3c），在这里，纵横向的陈述材料几乎完全由这个基本和声进行中第二个和弦的移位构成。

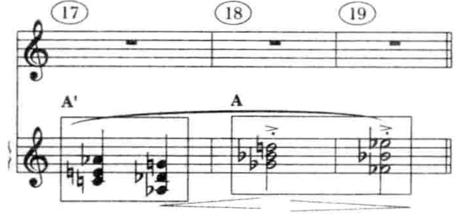
谱例Ⅲ—3：勋伯格，《空中花园之篇》，第七首

a. 第 1—3 小节



b. 第 13—19 小节





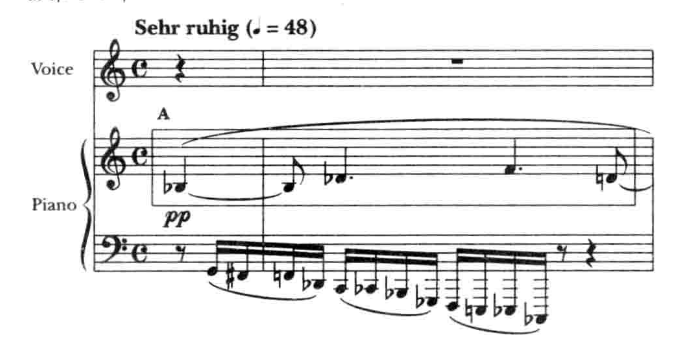
c. 第 9—11 小节



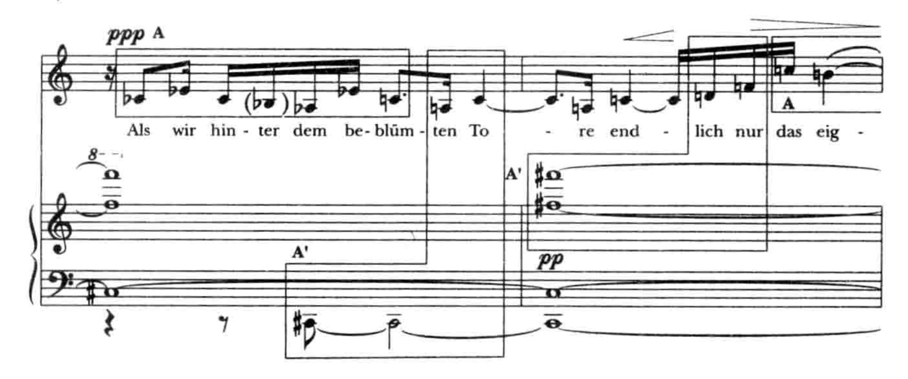
这种对一个主要以一种抽象、无序的音高组合——或用许多音乐理论家所喜欢的术语“集合”[Set]—— 构成的细胞的使用，体现在第十一首歌曲中。在第 1 小节（谱例Ⅲ—4a）中，钢琴右手声部中的前四个音呈现了这个基本集合（A）：B♭—D♭—D♮—F（以无序或非音阶的形式呈现）。（尽管不是严格地产生于这个基本集合，但是包含一个四音细胞三次连续陈述的左手音型与它还是关系很密切，因为这个左手音型完全由小二度和大三度构成，而这两个音程在细胞 A 中都很重要。）在第 8—10 小节中（谱例Ⅲ—4b），声乐线条的开始七个音符——除了这里的 B♭可能被看作是一种“经过音”而外——构成了一个原先四音集合向下一个全音的移位：A♭—C♭—C♮—E♭。随后声乐中的每一个小三度，A—C 和 D—F，都与钢琴伴奏声部的一个持续音相结合，构成了一个三音“子

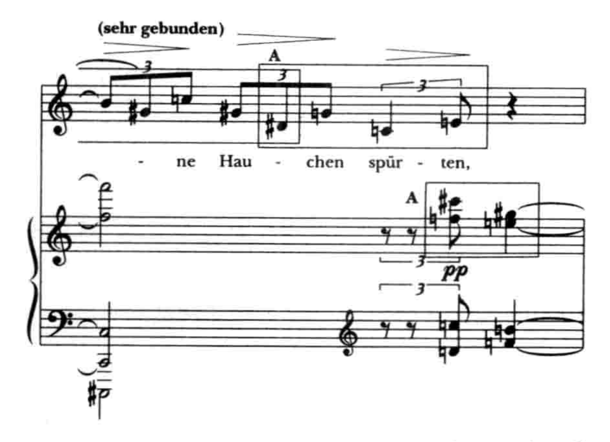
谱例Ⅲ—4：勋伯格，《空中花园之篇》，第十一首　　72

a. 第 1 小节



b. 第 8—10 小节





集合”的移位，这个“子集合”包含一个小三度附带一个小二度，产生于细胞 A：带有 C♯的 A—C，带有 F♯的 D—F。（注意，与这两个组合相伴的还有这个子集合的另一个移位：由第一个子集合中的 C♯与第二个子集合中的 D—F 组成。）最后，声乐线条中的最后片段，自高音 C（第 9 小节倒数第二个音）起，呈现了两个完整四音集合 A 的附加形式(两者共同带有 D♯)：G♯—B—C—D♯和 C—D♯—E—G。（这个紧凑地构成的段落在结束这首歌时再现，形式上作了少许改变。）

这些简短的例子不应该给人这种印象，即勋伯格在无调性时期是有意识地（至少完全如此）或系统地运用这些方法的。相反，他似乎是凭直觉在创作，并不断调整他的方法去适应那些具体乐曲的需要。《管弦乐曲五首》Op.16 的前三首显示了所运用的各种技术：第一首特别倚重卡农手法；第二首的特点由以下两点构成，即一个反复出现的不协和和弦（一种不协和的“主音”）——这个不协和和弦出现在重要的结构转折部位，和许多固定音型——它们为这个不太稳定的表面提供了一个较为稳定的背景；第三首（即著名的和非常有影响的“色彩”）建立在一个反复而慢速移动的和声进行之上（再次用了卡农手法），特别强调了管弦乐队细腻的音色转换。在所有这些乐曲中，音高细胞被当作一种控制的手段而加以使用，但其一致性带有很大程度的变化，并且是在不断变化的作品语境之内。

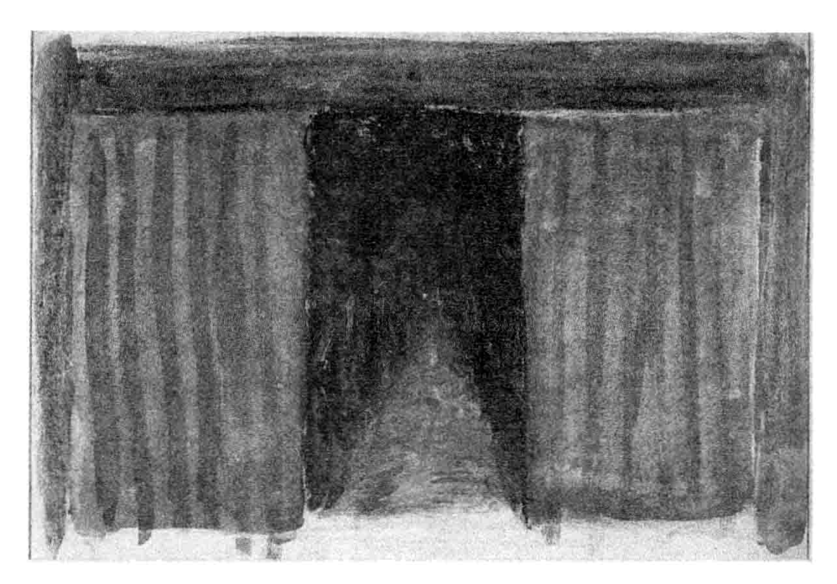
73

此外，当勋伯格将这两年强化的创新试验期告一段落时，他开始越来越少地依赖明确的动机呼应和有意识的结构策略（例如卡农）来整合他的音乐了。因此，创作于 1909 年的最后三首作品——《三首钢琴曲》Op.11，No.3、《管弦乐曲五首》Op.16 最后一首以及《期待》——不仅是无调性的，而且从本质上看还是“无

主题的"[athematic]。作为一部篇幅得到扩展的（约二十分钟）、依据玛丽 · 帕彭海姆的文本为女高音和管弦乐队而作的独角戏，勋伯格的最出色作品之一《期待》或许提供了最极端的例子：整个音乐充满着自由的展开、连续的变化和强烈的爆发，似乎直接面对着——没有意识控制的介入——作曲家最内在的潜意识思想过程。（整个作品在十七天之内用钢琴谱写成，这暗示着这个音乐几乎是依赖于自由联想而完成的。）

《期待》的文本表现的是一个在森林中期待与她心上人见面的女人的内心独白。当这位心上人没有出现时，她就变得越来越狂躁；最后，当她失望地奔跑着穿过森林时，却被她心上人的尸体所绊倒。（这里至少有一个暗示，即很可能就是她自己杀害了她的心上人。）这种由文本激起的歇斯底里情绪特征（大部分是对以前发生过的事件的支离破碎、意识流的回忆），被忠实地反映在了勋伯格音乐的狂暴特点中，它生动和即刻地对应了出现在那个女人情感状态中的飘忽不定的变化。尽管短小的旋律形态偶尔被立刻重复，但整个的效果是持续变化着的，音乐与剧中主人公心理的那种不安定是相吻合的。《期待》几乎完全违背了理性的音乐分析，至少是按传统路线的分析，但是毫无疑问，它是一部具有特别心理深度和充满感情力量的作品。以它那对迫在眉睫的灾难和感情的崩溃所作的栩栩如生的暗示，它是一个真正的新时代产物。

勋伯格在维也纳走向成熟绝不仅仅是一个历史的巧合。维也纳是西格蒙德 · 弗洛伊德的故乡和"表现主义"运动的一个主要中心，而表现主义运动在二十世纪的早几年中则主导着（尤其是在德国和奥地利）造型艺术的发展。由于坚信艺术应该反映现实社会内在的而不是外在的面貌，表现主义画家最终摈弃了传统的绘画方法，而偏向一种非写实的或"抽象的"艺术，这种艺术能够使艺术家在没有"外部"世界的干预的情况下直接地表达他的情感与感受。勋伯格自己就是一位具有相当能力的业余画家，他与表现主义运动在这个重要时期的一位主要人物瓦西里 · 康定斯基进行过思想交流，并且大约在康定斯基的第一批纯抽象画作出现的同一时间，他也放弃了传统调性的写作方法。无调性和无主题化（这是勋伯格关于发展性和音乐散文概念的最后发展阶段）看来似乎把他从以前所有的限制中解放了出来。音乐在不求助于"外部"规则或系统的情况下，变得——或至少勋伯格当时是这样认为——能够更加迅速地交流和 74



勋伯格自己为《期待》的布景所作的草图。（Belmont Music Publishers授权使用）

更加直接地成为对作曲家内心生活的一种召唤。由于上述的这样一些历史关联，从 1907 年到第一次世界大战的这些年通常被看作是勋伯格的表现主义时期（就像德彪西被称作是一位印象主义者一样，不过理由或许比他更加充分）。

勋伯格这一时期的音乐对整个二十世纪音乐的发展进程所产生的影响是深远的，远超他自己个性化创作风格所产生的影响。后者的影响首先是局限于与勋伯格关系密切的音乐家，主要是他的学生以及仅仅相对少数的作曲家，他们在勋伯格活着的时候以各种形式实际采用过无调性手法。但是，他的音乐观念——即音乐可以构成一个自由的十二音半音场，在其中，任何音高的形态都可以起一种“标准”的作用——完全地重新定义了在音乐作品的范围内什么被认为是可能的或被认为是允许的东西的界限。在一定程度上讲，每一位现代作曲家都必须去考虑自己的作品与这些被扩展了的可能性的关系。实际上，勋伯格的无调性音乐奠定了一套新的规则，在这些规则之内，每个作曲家，包括勋伯格，保留着一席个人的领地。的确，音乐应具有逻辑的前后关系这一规范性原则——它在不同程度上适用于所有不再依附于功能三和弦调性的二十世纪音乐——只能在与这些新的规则形成关系的情况下才能被充分理解：在这个巨大的能够得到各种可能性的新范围内，每个作品都必须确定它自己的特殊语汇和写作方法。

在1907—1909年创作能量极大的爆发之后，勋伯格仍然继续不停地进行着创作，尽管作品数量不如以前多。《六首钢琴小曲》Op.19和歌曲《心上人》Op.20创作于1911年；《月迷彼埃罗》Op.21创作于1912年；独幕“音乐戏剧”《幸运之手》Op.18创作于1913年；《四首管弦乐歌曲》Op.22创作于1916年。在这些作品中，最有影响的是《月迷彼埃罗》，该作品采用了法国诗人阿尔贝·吉罗二十一首诗的德文版，为说话音调和五位演奏者（其中两位要各演奏两种不同乐器，所以该作品需要七件不同的乐器）而作。说话音调（字面意义即说话式的唱歌）是一种介于说话和唱歌之间的声乐表达方式，它那种令人恐惧的、几乎是非人性化的特点，生动地表现了吉罗的诗中所描绘的那种疯狂和堕落的世界。这二十一首歌曲中的每一首都有自己特定的乐器组合（只有最后一首用到了所有七件乐器），并创造出了一种独一无二和令人难忘的、与它的诗词内容紧密结合的气氛。

历史地看，《月迷彼埃罗》具有特殊的意义，因为它给人们提供了第一个勋伯格改变创作思维的信号，而这种改变在后来的几年中将变得越来越明显。其中几首歌曲以一种相对严格的精致对位结构为特色，标志着对之前一些作品那种较为自由的处理方法的一种改变。“夜”［*Die Nacht*］就是一首几乎完全建立在一个三音细胞变化基础上的歌曲（勋伯格给这首歌曲定的副标题是“帕萨卡利亚”），而“月斑”［*Der Mondfleck*］则包含一个精致的二重卡农，它进行到该歌曲的中部后，又以逆行的方式返回，直至到达它的开始状态。在《月迷彼埃罗》中，这些写作技术依然是孤立出现的，并结合上下文的逻辑关系来使用，以形成每首独立的歌曲，但我们将会看到，在战后的几年中，勋伯格最终把它们结合到了一个全新的创作体系中。

回想起来，勋伯格最终开辟出一条新的创作道路这一结果似乎并不令人吃惊，因为他在无调性时期所采用的创作方法在实际使用中受到了很大的限制。没 76
有调性支撑点的帮助，或没有明确的动机和主题的呼应，要保持较大篇幅音乐结构的内在连贯性就很困难。值得注意的是，所有大型的无调性作品都是声乐作品，因此它们都依赖于“歌词”，并把它作为控制和理解作品的“外部”媒介物，而纯器乐作品则都是比较短小的。（Op.16的管弦乐曲中最长的一首只有几分钟，而Op.19中的钢琴曲也都不过是一些片段性结构。）不管这种音乐的表现力怎样

（这一问题是值得考虑的：许多人仍然认为这些是勋伯格最具原创和最重要的作品），继续沿着这条路线发展下去的可能性和可取性却是越来越成问题了。

在西方音乐中，半音化始终拥有着最强大的表现力，但是这种表现力一直与把它看作是对其所属自然音阶基础的一种偏离相联系在一起的。一旦这样的结构不复存在，整个半音化就获得了一种新的自由和一种惊人的价值，勋伯格对此已作了完美的探索。但是，这种令人震惊的感受——既有陶醉又有激怒——并不能无限地持续下去。具有讽刺意味的是，由于所有的一切都在半音化和紧张化程度上变得多少有点等同，因此，自由的半音化最终使它本身的表现基础走向了中性化。

没有人比勋伯格自己更关注这些问题了，并且意味深长的是，自 1916 年后，他在一个七年的时间段内都没有发表一部新作品。在这些年中他并没有停止探索，而是在更加深入地思考解决问题的方法，自 1923 年后开始出现的一批新作品就是在技术和风格倾向上所体现出的一个显著转变的成果。

作为理论家和教师的勋伯格

十九世纪音乐生活的一个显著特点是作为音乐和美学评论家的作曲家的出现，这样的重要人物如韦伯、舒曼、柏辽兹和瓦格纳，他们不仅创作音乐，而且还在书籍、宣传小册子、杂志和报纸上写下了大量的关于音乐的文字。勋伯格继承了这一传统，在其整个职业生涯中都积极地出版关于他自己作品和其他作曲家作品的文章。和他的上述前辈们不同，他并不把自己局限于一般的分析、批评和哲学的层面，他写作了大量关于音乐的技术方面的文章，从而奠定了自己作为一位极其重要的音乐理论家的地位（他是第一位在现代音乐时期这样做的重要作曲家）。勋伯格的《和声学》［德：*Harmonielehre*，英：*Theory of Harmony*］出版于 1911 年，它是二十世纪最重要的音乐文献之一，其后来的著作包括对位法、作曲法以及和声与曲式关系的研究。

由于他在音乐的理论问题上所表现出来的兴趣，因此人们毫不吃惊，勋伯格成为了他那个时期一位重要的、或许是最具影响力的作曲教师。在奥地利和

77

德国以及后来在美国，指导了一大批杰出的青年作曲家，其中有各式各样的人物，如德国人汉斯 · 艾斯勒，西班牙人罗伯托 · 格哈德以及美国人约翰 · 凯奇和莱昂 · 基希纳。

但是，与勋伯格关系最为密切的两位作曲家却是两个奥地利人安东 · 韦伯恩和阿尔班 · 贝尔格，他们都属二十世纪音乐最重要人物之列。韦伯恩和贝尔格是勋伯格在维也纳时的最早一批学生，两人在他们一生的大部分时间中都与他保持着密切的联系，并且在停止了正式跟他学习的很长一段时期后，都把勋伯格当作他们在音乐上的导师和全方位的顾问。正是由于这三位作曲家的这种密切关系，导致了人们把他们称作为“第二维也纳学派”[Second Viennese School]，以把他们与海顿、莫扎特、贝多芬和舒伯特所代表的早期“学派”区别开来。作为一个有影响的形成新思想的滋生地，维也纳在世纪之交所扮演的角色是没有任何东西比这三位音乐家——他们在十五年之内先后出生，并且在音乐和个人的关系方面密切联系——的出现更能印象深刻地显示出来的。

虽然从勋伯格那里继承了许多共同的音乐思想，但是韦伯恩和贝尔格却是完全独立的作曲家，他们的艺术个性也完全不同。每个人都对战后的调性发展打下了属于自己的烙印，并把从勋伯格那里获得的美学观念和技术手法，结合到了一个鲜明的个性化风格模式中。

韦伯恩

尽管比勋伯格小约十岁，但安东 · 韦伯恩（1883—1945）几乎与他的老师一样，也是一个晚期德国浪漫主义的产物。他的早期作品写于二十世纪初年但直到近二十世纪末才出版，这些作品根植于瓦格纳和马勒的传统，但已经暗示出了韦伯恩后期作品的那种含蓄和简洁的特点。织体相对地透明，主题的发展异常地紧凑，一种强烈与克制的奇妙融合渗透在大部分这样的音乐中。尽管这些具有半音化和时常调性模糊的特征，但与这一时期大部分德国音乐那种强烈的情感宣泄（包括韦伯恩未来的老师勋伯格的音乐）相比，它们看起来还是中庸和保守的。将要成为韦伯恩的使命和成就的是，把勋伯格的思想纳入到自己

更加内省和克制的音乐性格中——以及把这些音乐的最基本特色聚焦于一种远

78 甚于过去作曲家的那种一致性的过程中。

尽管出生于维也纳，但韦伯恩却是在奥地利的两个较小城市格拉茨 [Graz] 和克拉根福特 [Klagenfurt] 度过了他早年的大部分时光的。1902 年，他回到了维也纳，在维也纳大学随圭多 · 阿德勒（现代音乐学的重要创始人之一）继续音乐史的学习，并且于 1906 年以一篇关于十五世纪佛兰德斯作曲家海因里希 · 伊萨克的博士论文而获得了博士学位。伊萨克通过严格的卡农手法和声部写作的明确独立性——这些特点都体现在他自己的作品中——而紧凑地建构可控的音乐结构的能力，给了韦伯恩深刻的印象。在伊萨克的音乐中，韦伯恩指出，"每个声部都有自己的发展，并且都是一个完整的、充满美妙意境的结构，它本身具有封闭性和可理解性。" [3]

韦伯恩在他上大学的前几年和期间创作了相当多的音乐作品，在意识到了韦伯恩对作曲的兴趣之后，阿德勒建议他去接受勋伯格的指导。从 1904 年开始，在勋伯格的指导之下，韦伯恩很快地发展出一种极端个性化的创作方式。他的第一批出版的作品，如同样在 1908 年（此时勋伯格正在写作他的第一批无调性作品）完成的为管弦乐队而作的《帕萨卡利亚》Op.1 和为无伴奏合唱队而作的《飞向光明之船》Op.2，是他在老师的指导下完成的最后两部作品，它们清楚地暗示了韦伯恩未来的创作将采取的方向。《帕萨卡利亚》保持着调性（甚至比在大约同一时间为理查德 · 德迈尔的诗创作的五首配乐更加具有调性感，虽然这些音乐在韦伯恩死后才发表），尽管其所受到的主要影响是勃拉姆斯而不是瓦格纳，但它的得到扩充性发展的结构还是继承了十九世纪后期的模式。不过，在缜密的对位写作和严格的变奏曲式运用中，还是可以看到清晰的韦伯恩的痕迹。尽管仍然用了一个调号并且以一个不加修饰的 G 大调主三和弦结束，Op.2 的合唱在调性与和声上却是自由的。整个这部作品是按卡农手法构思的，这再次显示了韦伯恩对于严格对位手法的偏爱。

在勋伯格的指导之下，韦伯恩在他的下一部作品，即为斯特凡 · 格奥尔格

---

3. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich,* 16, part 1: *Heinrich Isaac: Choralis Constantinus II* (Vienna,1909), p. viii.


阿尔班·贝尔格和安东·韦伯恩

的歌词而作的《五首歌曲》Op.3（1909）中，放弃了传统的调性。在这个作品中，他的一些成熟风格的特征变得越来越明显了：不用三度叠置和弦的纵向结合而喜用小二度、小七度和小九度的纵向结合；宽广的音程跳进；用多种变奏技术形成的连贯发展。尤其值得注意的是，始终坚持从最小的可利用材料中来获得完整的音乐实体。创作的起点常常不再是一个带有被清楚地确定了其节奏特点的旋律乐思，而是一个较为抽象的音高集合，这个集合可以被塑造成任何不同数量的、供创作所用的排列形式。所有这些特点都显示出勋伯格的影响，但是韦伯恩在运用它们时所带有的一种持续性和强烈程度则构成了他自己的特点。他似乎是在通过一个显微镜来观察他的材料，考察着它们的本质属性，并把它们以最为提炼的形式呈现出来。其结果是，音乐变得引人注目的紧凑与简洁；最长的歌曲仅仅包含十六小节，而最短的则仅有十小节。 79

一个典型的例子（尽管我们应该记住，如同勋伯格的无调性音乐那样，每一首乐曲都会按照它自己的方式展开）可见于 Op.3 第一首歌曲整个中部的两个小节（谱例Ⅲ—5）。声乐部分开始的七个音以其最简单的形式呈现了这个基

本材料（第 6 小节）。钢琴的右手部分高一个八度（并以一个低三度音加强它）重复了这个声乐部分的前四个音，接着演奏这四个音中最后三个音的变体（保留了 E♭和 D），然后在第 7 小节继续出现这七音集合中的剩下的三个音（G—G♯—B，用六度音程叠加，并且最后一个音被一个上方辅助音 C 所装饰）。左手声部同样出自这同一个七音集合，但是节奏却完全不同。前四个音按顺序出现；其中的后三个音接着重复了两遍，第二次附加了一个 E♮（与右手声部前一拍的 E♮相呼应）。这个七音集合的后三个音（G—G♯—B）接着继续顺次出现，在此之后，这个音高序列又从头再来（把 G♭改写为 F♯），先用了第 2 到第 4 个音的变体形式（含有 E♮）。与此同时，声乐部分在第 7 小节已经开始了一个新的前五个音的陈述，向上作了一个半音移位，因此也提到了一个高音 E♮的位置。伴奏的左手声部以不同的音区继续重复进行 E♭—C♯—D♮三音组，最后的 C♯和 D 构成了用来结束这段音乐的和弦的外声部。由此可以看出，整个的构思是类似于卡农性质的。

谱例Ⅲ—5：韦伯恩，《五首歌曲》Op.3，No.1，第 5—8 小节



在这段音乐中，值得注意的是材料元素的集中化处理：大量的音乐活动都发生在一个非常短的时间内——好像是马勒或勋伯格的表现强度被压缩到了一个不同的时间规模中，即从一个扩展的倾诉转变成了一个简短和压缩的一句话语。正如勋伯格在韦伯恩的《六首弦乐四重奏小品》Op.9 的前言中所写的那样，“请注意这是多么节制且如此简练地表达自己啊。你可以把每一瞥转换成一首诗，每一声叹息转变成一部小说，但是用一个手势表现一部小说，用一次呼吸来表现欢乐——这样的浓缩只能在自我怜悯缺失的情况下才会出现。”尽管

写更短的音乐作品这种趋势明显地体现在“第二维也纳乐派”所有三位作曲家的无调性音乐中，但是在勋伯格和贝尔格的音乐发展过程中，这种趋势只是有限的和非主流性的，而对于韦伯恩来说，这种趋势变成了一个一生的追求。他的全部已出版作品，包括三十一个编号，加起来都不如许多其他作曲家的一部作品长。

在 Op.4（另一组在同一时间为格奥尔格的歌词所配的歌曲）之后，韦伯恩在 1909—1914 年间把自己的精力主要倾注到了器乐作品的创作上。在这一时 81 期的七部作品（Opp.5—11，其中只有 Op.8 是声乐作品）中，他以一系列微型化的杰作发展了他对于简洁陈述的偏好，这些作品在音乐史中已经获得了一个特殊的地位。这些作品中的那些个性化乐章——和以前听到的任何音乐都不同，每一个都是一颗精巧的宝石——是纯粹的抒情性、稍纵即逝的音乐想象力的亲切表现，这种想象力的传达，暗示与明示相比，无声与有声相比，其效果都是相同的。主题与动机的呼应（这在 Opp.3—5 中已经被削弱）变得更加无关紧要了，在早期作品中非常突出的卡农手法也被完全放弃了。正如这些年勋伯格的一些作品那样，音乐的内容被减化到了基本的音程连续，而这些连续的音程之间并没有明确的、反复出现的节奏和动机形态。不仅如此，在韦伯恩的音乐中，这些音程逐渐地以孤立的单元呈现出来，它们在音区、乐器音色和力度的对照方面相互隔开。在一个连续的组合中，很少有超过几个音的数量；整个的织体被分裂成一系列分离的形态，造成了一种一直被描述为（再次通过与一种绘画技术的类比）“点描法”的特征——即音乐由许多单个的“点”构成。

韦伯恩向着“无主题化”[athematicism] 的不断发展，可以通过《五首弦乐四重奏乐曲》Op.5（1909）第一首的开头部分与《小提琴与钢琴小曲四首》Op.7（1910）第三首的比较体现出来。在前一个例子（谱例Ⅲ—6）中，第一小节中最初上行的十六分音符运动（C—C$^{\sharp}$，后接 F—E）仍然提供了一种传统意义的动机进行。从音程与节奏两方面看，它引起了第一小提琴声部（第 2 小节）中类似于模进的发展，这个发展又被第二小提琴声部（第 3 小节）以及所有其他声部（第 4 小节）作了卡农式模仿。同样的旋律—节奏形态以易于辨认的形 82 式出现在整个乐章中，它们与一种以较慢速度呈现的对比材料交替出现，这种进行的方式使得该乐章具有了某种微型奏鸣曲式的特质。

谱例Ⅲ—6：韦伯恩，《五首弦乐四重奏乐曲》，Op.5，No.1，第1—4小节

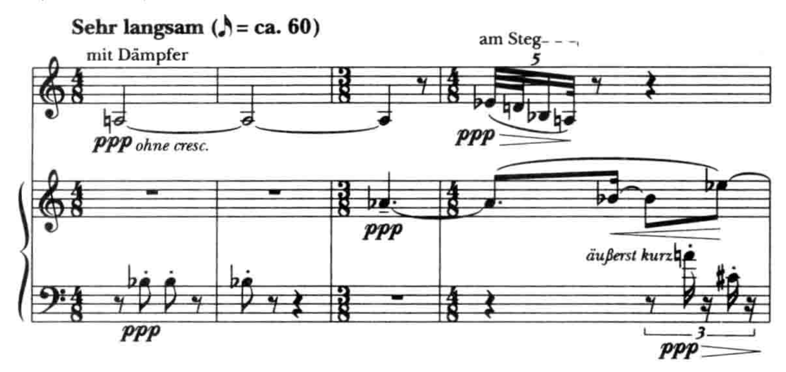


在那首小提琴乐曲中，人们已不再能够谈论主题或动机了。这首乐曲仅有十四小节的长度，它是由一些高度个性化的元素组合而成的，所有的元素在分量和重要性上都或多或少地相同。考虑到这种极端的简洁，这些元素在数量和多样性的运用上是令人吃惊的，因为除了第6—9小节固定音型似的小提琴片段外（这个片段使得这些小节成为了一个对比性中部），较大单元的重复则被严格地避免了。

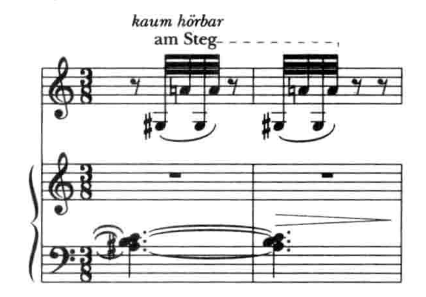
音乐的统一性不是通过明显的材料重现获得，而是通过高度晦涩的——人们或许可以说是“隐秘的”——联系而获得。例如，当第1—3小节小提琴声部（谱例Ⅲ—7a）那个延长的开始音A，在第10—11小节（谱例Ⅲ—7b）跟在中部之后立即重现的时候——结合小二度关系被再次听到（在第1—3小节是B♭与A♭，在第10—11小节是G♯），一个微弱的再现暗示就实现了；第1—2小节的重复音乐思（钢琴声部的几个B♭音）也再现了，并被转变成了小提琴声部的震音（第10—11小节）。中间部分虽然具有对比的特点，但它也是在开始的几个小节中就被准备好了的。小提琴声部固定音型（它包括A—D—E♭—A♭这几个音，以上行的方向被演奏）中占主导地位的四度音程，在第4小节的钢琴声部中就得到了预示（B♭—E♭）；而固定音型四个音中的三个音，以及它的四音节奏组合和由小二度衔接起来的四度进行，也是从第4小节的小提琴音型（谱例Ⅲ—7a）中抽取出来的。

谱例Ⅲ—7：韦伯恩，《小提琴与钢琴小曲四首》，Op.7，No.3

a. 第 1—4 小节



b. 第 10—11 小节



同样具有特点的，是半音连接关系的运用和一种与此相关的用半音阶片段进行填充的趋势。如开始的延长音 A 一出现，立刻就按半音关系分化出第 1 小节的 B♭，和第 3 小节的 A♭；小提琴声部第 10 小节的 G♯—A，通过钢琴声部的延长和音 A♯—B—C 作了向上的半音化扩展。这种出现在韦伯恩这一时期所有音乐中的写作半音音块的趋势，在这整首乐曲中是非常明显的，每一个音的出现都和一个与其构成半音关系（或一个八度移位的半音关系）的音密切联系。

正如从韦伯恩这一时期起的所有音乐中那样，这部小提琴乐曲的大部分效果都产生于这种器乐化的写作。韦伯恩对于让一个勋伯格的观念发展至极端的偏爱再次被显示出来——这里所指就是音色旋律［*Klangfarbenmelodie*］这个概念，

即音乐通过音色的变化而不是音高和节奏的发展而构成。突出的和不寻常的音色效果构成了他战后年代所有作品的特色。最极端的例子出现在他于 1913 年完成的《五首管弦乐小曲》Op.10 中。但是即使是在小提琴乐曲中，虽然此曲中的乐器资源极其有限，人们也还是可以看出他对音色的一种特别关注。每一个由小提琴发出的音，除第一个外，不是被要求在琴马［*am Steg*］上演奏，就是被要求用弓杆［*col legno*］演奏，这两种演奏方法的交替在区分三个简短的曲式片段方面起着关键作用（两头的两个部分都用在琴马上演奏的方法，中间部分则采取用弓杆演奏的方法）。“正常的”音却变成了例外。

83

韦伯恩无调性作品的那种格言式、碎片式的特质，通过一种对于柔和力度层次的偏爱而得到了强调。例如，Op.7，No.3 的整个小提琴部分都以加弱音器的方式演奏，主要的力度层次是 ***ppp***。此外，结束的部分还标注了“几乎听不见”［*kaum hörbar*］文字！不仅仅是具有极端的简洁（它把音乐陈述的形式浓缩到了一个几乎无法容忍的地步）；与之相配的还有一个把实际的音响减弱到一种绝对最小化的力度范围。音乐在这里似乎已濒于自我消失的边缘，它即将用休止来把自己消耗掉。在这一时期的其他音乐中，没有任何调性失去后所产生的巨大效果表达得比这更加强烈或更加深刻。

贝尔格

84

阿尔班 · 贝尔格（1885—1935）是“第二维也纳学派”的第三个和最年轻的成员，他所获得的音乐训练几乎完全是从勋伯格那里得到的。贝尔格出生于一个殷实的维也纳家庭，享受到了一个有教养家庭的优越教育环境，在这个家庭中，音乐和艺术拥有一个突出的地位。尽管他的早期音乐训练似乎有限，但是他却学会了弹奏钢琴，并且在他十来岁的时候就开始写作歌曲。年轻的贝尔格喜欢参加当时的一些重要的知识界和艺术界名流的社交聚会，而这些人后来都加入到了摧毁维也纳传统文化生活所赖以生存的那些保守习俗的过程中。在他的朋友和结识的熟人中，有画家古斯塔夫 · 克利姆特和奥斯卡 · 科柯施卡以及作家斯特凡 · 茨威格、卡尔 · 克劳斯和彼得 · 阿尔腾贝格。

尽管成熟于这种激励人成长的环境，但是贝尔格并不是一个出色的学生，他把心思更多地放在了对艺术和知识本质的富于幻想的追求上，而不是放在传统奥地利教学的那种教条公式和机械的学问上。1904 年，他非常吃力地（大概是第二次）才通过了他的学校毕业考试。在这之后不久，贝尔格开始了跟随勋伯格的音乐学习，这种正式的学习持续了六年时间，但在这六年正式学习之后的很长时间内，贝尔格仍然把自己创作的作品交给勋伯格提意见。

在勋伯格指导下早期（1905—1908）创作但直到 1928 年才发表的《七首早期歌曲》（有钢琴与管弦乐队两种版本，后者在 1928 年才完成），显示了贝尔格成熟音乐的某种温暖的抒情特点。尽管这些歌曲在质量和风格上有很大的不同，但是其中却包含着未来发展方向的明确迹象：即，梦境［*Traumgekrönt*］般的丰富半音化和夜晚［*Nacht*］般的全音特征。

1908 年完成的《钢琴奏鸣曲》Op.1 是贝尔格认为值得发表的第一部大型作品。像勋伯格的《第一弦乐四重奏》和《室内交响曲》一样，它也是一部不分乐章的作品（尽管它并没有在这个单章结构内结合不同乐章的特点）；并且与它们同样的是，这部作品也把传统调性推向了崩溃的边缘。虽然一个 B 小调的中心在开始与结束两处都得到了确立，但是在其他地方，调性运动却始终是不确定的，在一些重要的结构部位，一些特定的调中心至多只有模糊的暗示（常常用属和声表示，而其主音实际上从未出现）。一个相当简单的（即使是被压缩了的）传统奏鸣曲类型结构与丰富的、由错综交织的动机发展形成的对位织体的结合，赋予了这部奏鸣曲一种独特的张力和无可争辩的魅力。同时，这种在外部结构与内部细节之间的不一致还有这样一种意味，即这首乐曲似乎对于过去与未来之间的关系还处在一种不能很好协调的状态。在他的下一部大型器乐作品《弦乐四重奏》Op.3 中，贝尔格将找到一种更加成功的解决传统曲式和调性瓦解之间冲突的办法。 85

但是，在这部四重奏出现之前，贝尔格写作了《四首歌曲》Op.2，这是为赫贝尔［Hebbel］和蒙伯特［Mombert］所作的诗谱的短曲，这些歌曲在他最终对功能调性传统的拒绝中标志着一个重要的里程碑。这些歌曲中只有两首，即第一和第三首，用了未加装饰的三和弦来结束（在其中的第三首中，这个三和弦用的是属和弦而不是主和弦），所有四首歌曲都充满着半音化的和声结构，尽

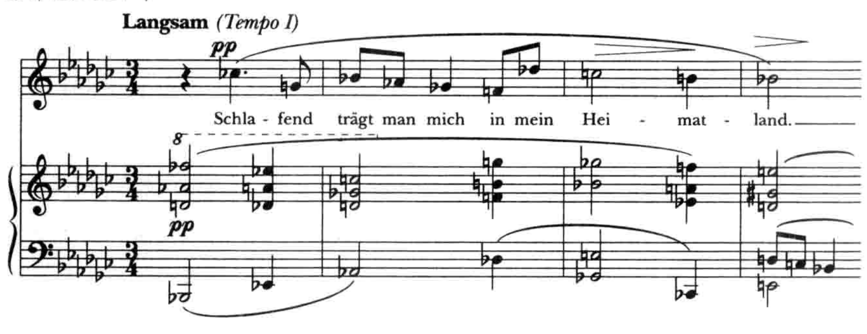
管很像十九世纪后期音乐中的三度基础的不协和和弦，但在这里它们是倾向于被当作避免解决的“纯粹的”和声来使用的。

一个例子是第二首歌曲开始处的和声连接（谱例Ⅲ—8a），该例完全建立在一个单一不协和和弦的转位之上。这个和弦的第一次陈述包含 B♭—D—F♭—A♭这几个音，尽管没有功能意义，但它的结构却与一个传统的“法国增六和弦”（同样包含一个全音阶六个音中的四个）相同，在完全主导着开始和结束的几个小节的同时，也形成了整个这首歌曲的基本音响。（这个和弦还明确地重现在最后一首歌曲的最后几小节，使整个四首歌曲形成了一个整体。）这种做法成为了贝尔格整个后期作品的典型特征，传统的调性联系持续地得到暗示，但调性感却是微弱的，并通过上下文的处理而变得模糊。开始的和声进行通过下行五度（或上行四度）的循环圈移动着——但这里并没有任何调性的确立和解决的意义，因为所有的和弦都保持着同样不协和的基本结构。

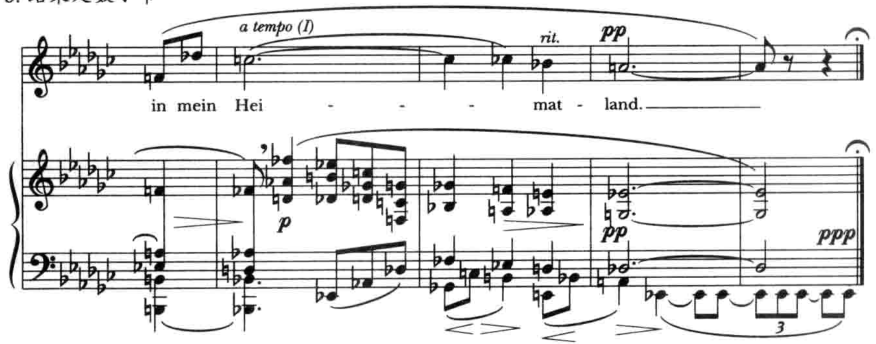
86

谱例Ⅲ—8：贝尔格，《四首歌曲》Op.2，No.2

a. 开始处数小节



b. 结束处数小节



被改变了的调性语境在这首歌曲结束处的几小节（谱例Ⅲ—8b）中，变得愈加明显了。这几个小节以一个开始乐句的压缩形式开始，其声乐部分起于它的第一个线条的第6个音，并且当钢琴以一个更快的节奏重复其前七个和弦（带有轻微的变化，主要是把它们控制在一个八度内）时保持在第8个音上。但是，与解决到一个最后的协和状态不同，这个进行被悬浮在这个基本音响的另一个移位 E♭—G—A—D♭之上了（声乐部分的A音仅保持到最后一小节的第1拍）。由此，不协和音响保持了它作为调性的“进行模式”的角色，这与它朝着三和弦解决的传统倾向形成了直接的矛盾。

《弦乐四重奏》Op.3 完成于1910年，它是维也纳无调性时期最出众的作品之一。尽管仍保留有调性的痕迹，但和声的结构已基本上不再是三度叠置了，而是主要由线性的关系和内在的音程逻辑所决定。在这一时期维也纳乐派的纯器乐作品中，贝尔格的《弦乐四重奏》因其扩大的篇幅和热情、无拘束的音乐语言表现力而显得独一无二。在这里，贝尔格第一次全面地显示了他构思充满非凡戏剧力量的大型的音乐结构的能力。从技术上讲，这部作品仍然受到勋伯格很大的影响，尤其是对于发展性变奏概念的个性化采纳和基本音高细胞的使用。但是，不论是与他的老师勋伯格还是与他亲密的朋友韦伯恩相比，贝尔格与十九世纪的精神保持了更紧密地联系。各种扩展的主题形态（这种做法通过累积起来的高潮点来推进音乐向前发展），很容易使人回想起从浪漫主义传统中汲取的写作模式，并且与情感的强烈程度相一致。

尽管这部《弦乐四重奏》分为两个乐章，即可以按传统的奏鸣曲和回旋曲模式分别地加以分析，但是它的意义和逻辑实际上具有一种单一不间断陈述的特点（遵行了贝尔格自己的 Op.1 和一些勋伯格的先例）。第二乐章开始于第一乐章的结束处（它的前三个旋律音高直接来自于第一乐章伴奏最高声部的最后三个音），并且在这两个乐章的主要旋律材料之间有着许多的联系。除此之外，当第二乐章进行时，来自于第一乐章的元素开始在一个逐渐忠实于原样的形式中再现，并且最终占据了主导地位。从调性思维的角度看，当两个乐章的主要主题在重要的结构结合点重现时，一个明显的延缓是清晰可辨的，这些主要的主题通常以同样的音高开始。此外，最后乐章的结束部分看起来清楚地被导向一个在D音上的最后终止，一个D小三和弦实际上出现在最后一小节——只是在

87

其后跟着出现了一个不协和和弦式音块，这使得调中心的问题最终还是处于未解决的状态。

贝尔格的后两部作品是朝着浓缩音乐材料的方向发展的，而这种浓缩的做法曾在讨论勋伯格和韦伯恩两位作曲家的时候提到。尽管需要用一个相对大的管弦乐队编制，但《五首管弦乐歌曲》Op.4（1912）亲切的配曲与彼得 · 阿尔腾贝格歌词的那种"快照"性质——这些歌词（包括评论）被书写在明信片上——具有某种程度的吻合。这些歌曲作为贝尔格第一部运用管弦乐队的作品，使人们对他那不寻常的乐器法技巧产生了深刻的印象。根据勋伯格和马勒把管弦乐队看作一个不同室内性组合的集合体的观念，贝尔格创造出了一种多彩的、持续变化的音色外表，并通过独特的乐器技术例如花舌和滑奏使其变得生动。尤其值得注意的是对一个和弦——这个和弦包含所有十二个音高，用于第三首歌曲的开始与结束处——的配器法处理：当这些和弦音在前七个小节中保持不变的情况下，音乐的发展全靠乐队的变化，其方式让人联想到勋伯格的管弦乐队作品也就是 Op.16，No.3 的《色彩》，即不同的音用不同的乐器衔接起来。同样有趣的是，在最后一首歌曲中对一种类似于帕萨卡利亚结构的运用，这是对勋伯格这一时期在《月迷彼埃罗》中对较为严格的对位手法回归行为的仿效。贝尔格的帕萨卡利亚实际上包含了几次主题的重复，其中的一次主题包括一个十二个不同音高的序列，它来自于第一乐章中的一个类似的主题。

贝尔格对于简短的器乐创作形式（尤其受到这一时期的韦伯恩喜爱）的最主要贡献，是《为单簧管和钢琴写的四首小品》Op.5。尽管它们篇幅短小，然而这些单簧管乐曲却并没有展示出任何韦伯恩的织体稀薄和格言式的简洁。典型贝尔格的成熟戏剧性旋律形态仍然明显，只是在这里被压缩到了一个尽可能紧凑的空间中。为了打破自己对于扩展性写法的自然倾向，贝尔格引入了重复的音型，以使音乐的运动冻结，但每一次的音型重复似乎都得到了充分的展开，由此产生出介于主题乐思强烈地向前推进和用来阻挠它们的固定音型似的障碍之间的一种奇怪而美妙的不平衡感。

88 贝尔格最后的战前作品，《三首乐队小曲》Op.6（1914），或许比这一时期任何其他作品都更加有效地显示了他处理新的无调性音乐语言和晚期浪漫主义正在衰微的传统之间关系的能力。马勒对于贝尔格的始终强烈的影响是特别明

显的：大的旋律线条起伏、辉煌和精致的管弦乐配器以及对各种流行音乐形式的运用（明确地体现在这三首乐曲中的两个标题上：圆圈舞［*Reigen*］和进行曲）。标题为"前奏曲"的第一首乐曲由打击乐单独开始，慢慢地一些环绕的音高附加上来，创造出这样的"音乐"印象，即它只是从开始的"噪音"渐渐地形成的。这个过程然后在该曲的结束处被倒转了过来，形成了一个拱形曲式，这是贝尔格非常喜爱的一种曲式类型，他在开始和结束乐章时喜欢用相同的音高（Op.4，No.2 和 4）、用相同的和弦或音程（Op.4，No.3；Op.5，No.2）、或相同的主题陈述（Op.3，No.1）。后来，在他采纳了由勋伯格在战后早几年中发展的十二音体系后，这种倾向在他对严格的逆行形式的使用中，又有了更加系统化的表现。

第四章
新 调 性

89 斯特拉文斯基

在他的自传一开始（该自传出版于 1930 年代的巴黎），伊戈尔 · 斯特拉文斯基（1882—1971）回忆起他最早的两次音乐经历：

> 一位个头高大的农民……要开始唱歌了。这首歌曲是用两个音节写成的，因为他仅能发出这两个音节。它们不含任何意义，但这位农民却以令人难以置信的熟练极其快速地交替着这两个音节……另一次经常引起回忆的经历，是邻近村庄妇女们的歌声。那里有许多这样的妇女，她们每晚都有规律地在收工后回家的路上齐声歌唱。至今我还清楚地记得那个曲调以及她们唱这个曲调的方式……[1]

值得注意的是，这两次经历都是关于俄罗斯乡村的普通人所演唱的音乐，因为斯特拉文斯基的民族血统和他的本土民间音乐的特点对于他的作品来说具有特别的重要性。尽管他生活中具有讽刺意味的事情之一是他的一生大部分时间都是以侨民的身份度过的，即远离他的故乡，但斯特拉文斯基身上的俄罗斯传统却始终被保留下来，并成为了他风格发展中的一个关键因素。

我们注意到了这样一种焦虑状态，它使得作曲家们在忠于传统的西方模式和

---

1. *An Autobiography*（New York, 1936）, pp. 3–5.

趋向于建立一种本土的音乐传统之间徘徊，而这种焦虑状态构成了十九世纪俄罗斯音乐成长的特点。这种焦虑状态集中地反映在斯特拉文斯基身上，因为他需要得到一种二十世纪的色彩来达到一种与自己的故国相脱离的结果。那些离 90 开了自己的故土并被迫去适应一种异国文化的知识界或艺术界的流亡者，在当时生活中成为了一种特殊的人物；那些艺术局外人或“身处异国他乡者”的想象，在斯特拉文斯基的作品中找到了其最复杂和最丰富发展的实现方式之一。

斯特拉文斯基的父亲是圣彼得堡皇家歌剧院的一位著名的歌剧男低音，斯特拉文斯基的早年生活方式被分成两种，即冬天在城市度过，夏天则在他母亲富裕的家庭所拥有的不同的乡村庄园度过。年轻的斯特拉文斯基是在把音乐的重要性看作是理所当然的这样一个环境中成熟起来的。他从九岁起学习钢琴，后来又学习了和声与对位。但他的家庭反对他以音乐为职业，所以他于 1901 年在圣彼得堡大学注册，成为了一名法律和法哲学专业的学生。然而刚刚到 1903 年，他二十一岁那年，他的父亲去世不久后，斯特拉文斯基就开始跟随一年前通过家庭熟人关系介绍认识的里姆斯基–科萨科夫学习作曲。从此，一种亲切的和在音乐上使其终身受益的关系就开始了，这种关系一直持续到 1908 年里姆斯基去世，这位大师的决定性影响在年轻的斯特拉文斯基音乐的许多方面都能体现出来，尤其表现在对非西方音阶和辉煌而多彩的管弦乐配器方面。

在里姆斯基–科萨科夫的指导下，斯特拉文斯基创作了一定数量的、遵行严格的古典模式的作品，包括一部《E$^{\flat}$ 大调交响曲》(1905—1907)。但是，那些标志着截然不同和高度个性化创作风格的东西，却是在两部写于里姆斯基–科萨科夫去世那一年的短小管弦乐曲，即《幻想谐谑曲》和《焰火》中，才显现出来。前者是一个八声音阶音高关系——斯特拉文斯基从他的老师那里传承的一种兴趣，并且一直保持下来作为他创作手法中的一个重要方面——的习作；后者显示了他对于静态的、无发展性和声场的持续偏爱。《焰火》几乎完全固定在 E 主调上，大部分都与主三和弦连系在一起。为了弥补调性进行感的缺失，斯特拉文斯基突出了小的动机单元的变化，但通常限定在相同的音高范围，并通过高超的配器手法来激活本质上无运动的和声背景，这两点正预示了他后期风格的最主要特色。

这两部管弦乐作品于 1909 年在同一场音乐会上的首演，使斯特拉文斯基立



1912年，《春之祭》首演前一年，伊戈尔·斯特拉文斯基在他Ustilug的书房。（Paul Sacher基金会提供）

刻获得了人们的注意，最具意义的是引起了出席这场音乐会的著名的俄罗斯艺术经纪人谢尔盖·贾吉列夫的兴趣。贾吉列夫当时正在组建俄罗斯芭蕾舞团，一 91 个由舞蹈家、编舞、艺术家和音乐家相互密切配合工作的团体，该芭蕾舞团后来成为了二十世纪前二十五年艺术表演团体中重要的力量之一。由于对这位年轻的作曲家那辉煌的管弦乐队作品留下了深刻的印象，贾吉列夫邀请斯特拉文斯基加入到芭蕾舞团的工作中来，从此，一个现代时期最富有成果的艺术联盟诞生了。

在贾吉列夫芭蕾舞团的成员中，有一些当时最重要的俄罗斯艺术家，包括舞蹈家兼编舞米哈依尔·福金和瓦茨拉夫·尼金斯基，艺术家兼舞台设计师莱昂·巴克斯特和亚历山大·贝诺斯。斯特拉文斯基在与这个创作小组的合作中受到了极大的激励，他为这个芭蕾舞团创作了三部大型的、算得上他最重要作品之列的芭蕾音乐：《火鸟》（1910，由福金编舞）、《彼得鲁什卡》（1911，同样由福金编舞）和《春之祭》（1913，由尼金斯基编舞）。每一部芭蕾音乐都是按照一个完整艺术观念的不可分割的一部分来构思的，这个完整的艺术观念包括戏剧、舞蹈、舞台表演和布景设计；斯特拉文斯基与涉及创作各方面的其

他艺术家密切合作（例如，《春之祭》的剧情设计就来自于他自己的一些想法）。92
音乐的设计是用来充实一个整体的舞台呈现，这样一种定位对于其形式上的特点和创作的计划来说产生了深远的影响，导致了一种音乐结构新概念的产生，这种新的结构概念将以自己的方式证明，他对于后来音乐发展所产生的影响毫不亚于勋伯格、韦伯恩和贝尔格的无调性作品。

在某些方面看，第一部芭蕾舞剧《火鸟》是对过去的一个延续。人们仍然感受到里姆斯基-科萨科夫的直接影响，尤其体现在半音化与传统俄罗斯神话故事（该舞剧以此为基础）的超自然元素之间的联系中。该剧的大部分音乐——表现世间人物角色的音乐——都保持自然音和传统调性，遵行着十九世纪的旋律发展观念。（毫不奇怪，目前为止，它在斯特拉文斯基最受欢迎的总谱中一直被保留下来，这也是一个在后来的几年中使这样一类作曲家感到愤愤然的事实，他们觉得，他的更具创新性的作品应该更受到公众的认可。）但某些音乐段落暗示了新的结构可能性。引子的进行由两个相对比的材料组合构成，并作唐突的交替并置。尤其有效的是它的音乐处理方式，即各个片段不必在结束处作圆满收束，而是在中途被下一个新的或再现的对比片段的呈现所打断。这种处理方式创造了一种以突然的对抗为特点的形式上的节奏［formal rhythm］，这种突然的对抗似乎更多地与电影技术紧密联系，而不是与传统的音乐技术紧密联系。（俄罗斯电影导演谢尔盖·爱森斯坦数年后所写的一些文章，常常读起来就像是对斯特拉文斯基创作手法的描述。）毫无疑问的是，斯特拉文斯基对于一种在他的音乐与舞台上舞蹈动作空间设计之间的密切协调的关注，在发展这种新的手法中起到了一个关键的作用。

在《彼得鲁什卡》中，这种处理方法的发展方向变得更加清晰明确了。这部芭蕾舞剧的故事是一个三角恋爱，涉及的人物是三个马戏团木偶，这个故事——与《火鸟》的故事不同——明显地具有现代性和反浪漫主义意味。斯特拉文斯基采用一种简朴紧凑、棱角粗糙的音乐形式（这与在他前面所写作品中仍然占据主导地位的那种丰富的、感性强烈的织体形成强烈对比），有效地反映了它的那种本质上讽刺的特点。一开始的几小节（谱例Ⅳ—1）以类似室内乐那样的配器方式和极微小的动机形态，展示了一种新的简洁性。所有直到第9小节的长笛旋律中的音，都来自单簧管和圆号在开始处震音中呈现的四个音

（D—E—G—A）。此外，这个旋律还和一个由有限的几个音构成的固定旋律和节奏模式（它们本身基本保持不变）分段组合，通过变化组合从而产生了多样性（正如我们看到的那样，这个技术将保持下来作为斯特拉文斯基旋律风格的一个基本特点）。

93　**谱例Ⅳ—1：斯特拉文斯基，《彼得鲁什卡》，第1—11小节**



以此方式，开始处的上行四度 A—D 在前五小节中出现了不少于七次，其中间插着上下行的三连音音型（第 3、第 4 小节），这些音型填充了上方五度 D—A 之间的空当。开始于第 6 小节的大提琴线条与此关系密切：它的音高也被限制在了一个纯四度（B—E）范围内，它的音高内容同样被限定在四个音级上（B—C♯—D—E）。其中的两个音，D 和 E，取自原先的伴奏声部，而 B 和 C♯ 则是新的音级，它们产生出一个完整的、包含着一个 D 大调音阶（只缺少 F♯）七个音中六个音的结合体。与长笛的线条相同，大提琴的线条由短小的旋律重复组成，这些短小的旋律重复强调了它的四度音程 B—E 的两个外声部。当长笛的旋律在第 6 小节的长 A 音之后继续进行时，它却回应了大提琴的影响：四度的动机这时也以下行的进行模式分组，并且原先那个由大提琴引入的 B 音，在第 9—10 小节被增加了进来。 94

这个段落明确地以 D 音为中心，但这个中心却是以一种静态的调性领域而非一个动力性和声关系的结果来呈现的。这种无运动性质在伴奏声部一直无变化地贯穿着的固定音型中表现的尤其明显，它的外声部音代表着明确调性的五度音程 D—A；当大提琴演奏出一个 B—E 的变化时，其效果不像一个转调——因它发生得很突然，没有任何的准备，如安排一个轴心和弦之类的准备，并且伴奏继续进行，完全不受大提琴声部的影响。此外，在大提琴停止之前，长笛再次奏起它的旋律，以致这两个不同的音高模式暂时地相互重叠在一起。

甚至这个短小的片段还启发了斯特拉文斯基一个新的曲式观念的形成，这一观念已被他用在了《彼得鲁什卡》中。从长笛音高模式到大提琴音高模式的横向切入，以及再到长笛音高模式的回切（此时不再重叠），构成了整个这个作品的一个基本结构形式。实际上，这部芭蕾舞剧整个第一个场景的音乐形式（它用音乐的结构描绘了一个大斋节前集市的热闹活动）可以被理解为这种观念的一个延伸；它还突然地切入明显不同的音乐片段之前和之后，表现舞台情节从总的人群场面到不同的较小人物组合（如一群嬉戏者、一个街头手摇风琴师和一个舞者等）的聚焦变化。斯特拉文斯基乐意模仿集市音乐的那种“流行”特点，并从民歌和流行曲调中汲取旋律材料；他甚至模仿手摇风琴和一个音乐八音盒的声音。具有典型性的是，在这两种声音被分别引入后，它们又被结合到一个多层次的织体中，在这个织体的两个不同层次之间，鲜明的节奏冲突成为其特色。

《彼得鲁什卡》的第一个场景差不多完全是用自然音写成的，但仅仅是当作曲家模仿街头舞者的音乐特点时，他才借助于传统的属主关系（甚至在这个时候，这种自然音效果也通过一种典型的斯特拉文斯基的方式而扭曲了）。除此之外，调中心在开始的几小节中就建立起来：通过旋律和节奏上的强调，允许调性中心在一个片段让位于另一个片段时作出改变。整个音乐的效果就像一个多彩的、持续变化着的音乐万花筒。

比第一个场景半音化程度高得多的第二个场景，包含一个著名的不协和和弦，它由根音相距一个三全音的两个重叠大三和弦（F♯和C大三和弦）组成，一个具有如此特殊效果的和弦，以至于后来变成了著名的“彼得鲁什卡和弦”。

95

谱例Ⅳ—2：斯特拉文斯基，“彼得鲁什卡和弦”



因为这种两部结构，这个和弦以及这个以它为基础的音乐，常常被描述为“双调性”[*bitonal*]音乐。这个术语稍许有一点误导，因为它暗示了传统的调性做法仍然被运用着，只不过这时意味着的却是两个同时出现的调，并且它所强调的是这两个三和弦成分的分离。而斯特拉文斯基的构思，更多的是把这个和弦当作一个完整的半音复合体，而不是把它构思为第一个场景中开始时作为一个自然音复合体（从中他可以获取音高材料）的伴奏声部固定音型。谱例Ⅳ—3就显示了一个基于这个和弦的典型段落。

正如在该舞剧的开始片段中那样，这里有一个由震音构成的固定音型伴奏，它包含着两个大三和弦的交替进行（由长笛、双簧管、英国管、钢琴和弦乐器演奏）。以F♯大三和弦的第一转位形式为基础，半音运动则以震音的方式（另一个与开始部分相对应的因素）加以强调。但较低的木管声部演奏琶音音型，这个音型把两个三和弦混合在了一起。整个音乐的效果，是一种单一融合的和

声复合体效果（在这种情况下，用到了八声音阶的各音 C—D♭—E♭—E—F♯—G—A—B♭—C，而不是开始时所用到的那个自然音阶），从这个音阶中，小号和长号获得了它们主要的旋律材料。

谱例Ⅳ—3：斯特拉文斯基，《彼得鲁什卡》，第二个场景，总谱 No.51 后的第 5—8 小节



如果说《火鸟》和《彼得鲁什卡》这两部巴黎时期的作品奠定了斯特拉文斯基作为一位具有国际声誉的作曲家的话，那么为他的第三部贾吉列夫舞剧《春之祭》所作的音乐，则使他成为了那个时代获得了最广泛承认的作曲家。《春之祭》于1913年5月29日在巴黎的首演，可能是音乐史上最著名的（或声名狼藉的）一次首演了。该舞剧中俄罗斯异教徒仪式的祭祀情景引发了斯特拉文斯基所表现的一种前所未有的原始主义音乐力量，音乐似乎被提炼到只剩下了它的内核，并通过管弦乐队以毫无限制的打击乐般的强度得以强调。由于受到了这种音乐和芭蕾舞蹈极端效果的刺激，那些出席首演之夜的观众们从一开始就处于一种喧嚣之中，赞成者和反对者因相互激烈地争吵而大声地喊叫。其噪音的强度是 96 如此之高，以至于大部分音乐根本就听不见。但是无论如何，这一事件的轰动效应已把斯特拉文斯基放到了这一时期音乐革命的最前列。如同那些第一次聆听勋伯格无调性作品的听众一样，对于当代的《春之祭》听众来说，音乐已不可能再是同样的了。

97 在许多方面，《春之祭》扩展和加强了在之前的芭蕾尤其是《彼得鲁什卡》中已经形成的技术。而新的东西是音乐的基调：一种好争斗、推进性的特质使得该剧的音乐脱离了《火鸟》的异国情调或《彼得鲁什卡》的超然幽默和运动光彩。《春之祭》用野蛮的力量表达其主旨，甚至其中那些较为安静的部分也投射出一种具有表现性的强度，这一手法对于斯特拉文斯基而言是新的（并且将一直是其创作中的一个例外）。

促成《春之祭》粗糙刺耳音响的是高度的不协和与半音化，这由引出“春天的预兆”——即该芭蕾引子之后的第一部分——的不断反复的和弦（谱例Ⅳ—4a）体现出来。这个和弦用弦乐器以八分音符时值的音流敲击奏出，并对其中的一些音通过附加圆号声部的方式给予加重，以产生出与一直不变的基本节奏模式相重叠后的复合节奏形态。如同“彼得鲁什卡和弦”，这个和弦也可以被看作是两个三度叠置和弦结构的一种组合，即一个建立在E♭上的属七和弦加上一个F♭上的大三和弦；但它本质上也起着一个带有八声音阶音级内容（它的组成音主要——尽管不排除其他因素——从E♭—E—F♯—G—A—B♭—C—D♭—E♭这个音阶获得）的综合音响效果作用。如同在早期的作品中那样，这个和弦为这部分音乐提供了一个基本的音高参照或调性的中心：在两次被对比的片段打

断后，它又回到原来的形式。

甚至这种打断也显示了这个和弦的影响，这体现在第一个对比片段的开始处（谱例Ⅳ—4b），该例包含了所有这个原始和弦的七个音，附加了一个新的音高 C♮（由此使得整个的音高内涵依然更接近于上面提到的八声音阶）。在第二个片段的开始处（谱例Ⅳ—4c），原始和弦中较低的五度 C♭—F♭，移低到了 B♭—E♭（这是在原始音响中已经存在的音级），它们变成了一系列上下行纯五度中的最低两个音，与此同时，中提琴以一种不同的形式重新奏出由大管和大提琴在前一例中演奏的 C 大三和弦。在两个对比片段中，英国管演奏一个包含三个音的固定音型，这个固定音型中的音取自前面所讨论的那个和弦的"E♭属七和弦这个部分"四个音中的三个（E♭—D♭—B♭）。

谱例Ⅳ—4b 和 4c 还显示出一种遍布于《春之祭》中的节奏技术：即多个固定音型的重叠，它们各自的节奏时值不同，总的持续时间也不同。谱例Ⅳ—4c 就有三个这样反复出现的节奏单元：六个八分音符（低音提琴和大提琴），四个八分音符（英国管），和六个八分时值的三连音（中提琴）。这个综合了三个层次的节奏结构需要进行三个完整的小节后，才能使它们再次相互同步开始。

谱例Ⅳ—4：斯特拉文斯基，《春之祭》，"春天的预兆" 98

a. 第 1—4 小节，总谱 No.13 之后



b. 第 1—4 小节，总谱 No.14 之后



c. 第 1—4 小节，总谱 No.16 之后



《春之祭》还和《彼得鲁什卡》一样，都强调了像民歌一样简朴的短小旋律片段，并使它们组合后产生出更为复杂的较大单元。在后来的作品中，这些片段（通常还是自然音调的）常常出现在半音化的上下文中。这样，谱例Ⅳ—4a 的这个不协和和弦后来（在总谱 No.19 处）构成了一个一系列短小旋律的伴奏，这些短小的旋律完全由对 F—G—A♭—B♭这个音阶片段的音级重新排列构成。（此后，在总谱 No.21 处，这些短小的旋律被以对位的方式组合到了一种原始风格的卡农中。）斯特拉文斯基“组装式”旋律处理手法的最显著例子，出现在谱例Ⅳ—5 中，这是一个长笛旋律，它完全由五个不同的动机音调（a—e）组成，它们的连续进行不间断，但动机的顺序在持续地变化着：

99

谱例Ⅳ—5：斯特拉文斯基，《春之祭》，“春天的预兆”，第 1—11 小节，总谱 No.28 之后长笛声部



《春之祭》中一个重要的节奏特点，表现在一些节拍几乎不停地变化着的音乐段落中。一个最极端的例子出现在该剧的最后一个部分“祭祀舞蹈”中，它的开始几小节如谱例Ⅳ—6 所示。在这里，我们看到了斯特拉文斯基所熟练掌握的技术的又一个成果，即通过不规则的组合方式而把单个的音乐单元连成了更长的结构链的方法。在这个谱例的短小篇幅中，仅有两个这样的单个音乐单元，它们第一次分别在第 1 和第 5 小节引入。节拍的变化对应着这两个基本单元在总时值上的不同：第一个单元持续的长度可以是三个十六分音符（如第 1、3、4、7、8 和第 10 小节所示），或是两个十六分音符（如第 2 和第 6 小节所示），而第二个单元（在第 5 和第 9 小节）持续的长度总是需要四个十六分音符（以 2/8 拍子表示）。

出现在这个音乐段落中这种节奏结构，表现了一个对传统西方结构观念的根本变化，其激进意义不亚于对功能调性的抛弃；时值不是——像大多数调性音乐那样——通过对一个连续的较大音乐单元（例如一个小节）的规则划分来组织的，而是通过附加不同的较小单元到较大、不规则的模式中来组织的。这一点反映在了斯特拉文斯基尝试记录这段音乐时所遇到的困难上。甚至在已经完成了心里创作和经常地在钢琴上弹奏后，斯特拉文斯基仍然不能确定如何把音乐记录下来。传统的西方记谱体系是设计来指明原则上基于一个公分母的细分方式的，它不易用于斯特拉文斯基的新的节奏观念。的确，在发明了谱例Ⅳ—6 中的记谱方式后，斯特拉文斯基显然一直不太满意，因为在后来对这个作品的修改中，他两次对节奏作了重新的记谱。 100

谱例Ⅳ—6：斯特拉文斯基,《春之祭》,“祭祀舞蹈”,第 1—10 小节



整个的“祭祀舞蹈”部分提供了一个绝好的学习斯特拉文斯基“组装”技术的机会，尽管其原理很简单，但它却产生了前所未有的复杂节奏。这种对于纯粹节奏效果的高度关注，在这段最后的舞蹈的第一个对比部分（总谱 No.149 处）中达到了一个高潮点，在这里，前面的二十九小节主要由一个单个和弦不变地反复不少于四十一次所构成，仅有的变化由和弦重音间隔距离的不同造成。人们一直认为,《春之祭》激进的新音响部分地是来源于这样一个事实，即管弦乐队在这里似乎频繁地被处理成一个巨大的打击乐器。但是，正如在所有优秀的音乐中那样，管弦乐队的处理方式受制于整个的创作方式，在斯特拉文斯基的音乐中，当它强调的东西基本上都是那些“固定的”音乐元素时，后者也许本身也被赋予了“打击乐般”的特征。

102



艺术家瓦伦丁·胡戈的《春之祭》之“祭祀舞蹈”素描，作于1913年该剧原版的排练期间。其舞蹈设计、服装和舞台布景被认为与斯特拉文斯基的音乐一样令人震撼。

这个技术的一个重要方面是一个关于调性的新观念，虽然在很大程度上独立于传统的调性观念，但它仍然能够整合大型的音乐结构。尽管特别声称“调性是我的原则”，但斯特拉文斯基自己在他的《音乐诗学》（1942年出版）中曾说：“我的主要关注与其说是调性，还不如说是人们应如何看待一个单音、一个音程或甚至一个音的复合体的极点吸引力［polar attraction］。”[2]这个新的和被更加宽泛地限定了的关于调性中心性的意义，把一个一直基本上被当作是动力性的，和本质上是自然音性的概念，变成了一个在很大程度上是静态的概念（至少在较大的维度上讲），这种概念同样地适用于自然音和半音化的上

2. *Poetics of Music* （Cambridge, Mass., 1947）, p. 36.

下文。例如，在《彼得鲁什卡》和《春之祭》中同时出现了自然音和半音化的段落，自然音段落是前一部舞剧的主要特点，而半音化段落是后一部舞剧的主要特点。但是，正如我们所看到的，“极点吸引力”（借用斯特拉文斯基的术语）的基本原则——即，一个所参照的音高复合体的“极点吸引力”，对于那些构成它和围绕（详述）它的事件来说，起着一个聚焦中心的作用——同样地适用于这两部舞剧作品。

此外，正是这种新的调性类型，使得斯特拉文斯基在他的三部大型舞剧中发展的结构组织技术成为可能。在和声的静态平面之间突然地横切，一个突然被另一个音调剪切下来的音调到了后面又被重新使用，就好像没有什么插入发生一样，这些做法在传统调性的上下文中是不可能存在的，而这就形成了一系列固定旋律模式连续置换的结构组织形式。当然，斯特拉文斯基在此期间所涉及的这种创作方法并不是没有先例的。我们在德彪西（而在德彪西之前还有更早的作曲家，特别是穆索尔斯基和李斯特）的音乐中已经观察过类似的技术。但是斯特拉文斯基把这些技术提升到了一个新的水平高度，尤其是在节奏的领域。

在这三部早期芭蕾舞剧的创作期间，虽然斯特拉文斯基抽出时间写作了几首歌曲和篇幅短小的康塔塔《群星之王》（1912），但没有完成任何其他的大型作品。不过在开始创作《火鸟》之前，他已经完成了歌剧《夜莺》的第一幕，并且在《春之祭》之后，即完成第一幕的四年后，他又重新回到这个作品的创作上来，并于1913—1914年写出了第二和第三幕。这个根据汉斯·克里斯蒂安·安徒生的童话故事而作的短小（大约四十五分钟）作品，是该作曲家经历了关键的四年风格发展中断后的一个大的风格转变的引人瞩目的证明。（在他的自传中，斯特拉文斯基后来承认了在该剧音乐中的一个风格上的差别，尽管他认为公正地讲，这个差别是因第一幕是一种没有剧情的序言——这使得它与该剧其他部分相脱离——这个事实而产生。）

103

到1914年，斯特拉文斯基主要生活和工作于瑞士，只是在夏季里才回到俄罗斯。但是，战争的到来把他与他的祖国的联系完全隔断了，并且1917年的俄罗斯革命又使他永远地流亡在了西欧以及后来的美国。（直到1962年的一次访问时，他才回到了他的故乡。）我们将会看到，与这种居住地变化相伴的是一个风格发展方向的重大变化，以及由此而对未来的斯特拉文斯基的音乐发展进程所产生的深刻影响。

巴托克

当贝拉·巴托克（1881—1945）于1899年决定继续在布达佩斯音乐学院——亦即留在他的故土而不是像当时大多数其他有前途的匈牙利音乐家那样前往维也纳——进行音乐深造的时候，他表现出了一种对于民族身份的深深关注，这构成了他后来作为一位作曲家的生命过程的核心内容。尽管匈牙利的艺术音乐之前是作为西欧传统的一个外围分支而得到发展的，但是巴托克深刻的民族主义观点使得他能够用一种明确的匈牙利风味灌输到自己的作品中。他以李斯特为自己的榜样，探索着本民族的音乐传统，并且最终获得了一种对取自于差不多同样程度的匈牙利民歌和西方艺术材料因素的明显的个性化合成，由此，开辟了二十世纪音乐中最具特色的发展路线之一。

巴托克出生于一个有很高音乐修养的家庭，自己也可以算是一个音乐奇才（奇特的是，这种情况在二十世纪的大作曲家中是少有的）。他五岁时开始学习钢琴，十岁时已在积极地作曲了。似乎人们一直都认为，他将来会成为一位职业作曲家。在布达佩斯音乐学院，他同时学习钢琴和作曲，起初主要是以钢琴家身份而崭露头角的。但是，1902年施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》的一次演出，重新点燃了他作曲的火花（“至少我看到了摆在我面前的这条道路”，他后来说道），其结果就是交响诗《科苏特》（1903）的诞生，这是一部具有相当的思想性和技术性的作品。值得注目的是，《科苏特》的内容关注的是一位匈牙利民族英雄即一位在1848—1849年间发生的独立战争中的领导者的生活。其音乐尽管与施特劳斯相接近，但还是反映出了李斯特这位巴托克之前唯一获得国际承认的匈牙利作曲家对他的影响。

不过，李斯特的这种气质在《狂想曲》Op.1中变得更加深刻了，该作品原为独奏钢琴而作，后改编成了钢琴与管弦乐队（1904）。它的形式建立在匈牙利吉普赛音乐的传统结构上——一个慢速的引子部分［Lassu］后面接着一个快速、舞蹈性的部分［Friss］，李斯特曾经把这种结构用在他的匈牙利狂想曲中。从这一刻起，施特劳斯对他的影响减弱了。并且尽管李斯特对他的影响在很大程度上还一直保留在其辉煌的钢琴写作中，但这种影响的趋势也在1904年后被大大 104



大约在1904年，年轻的巴托克正在一个特拉西尔瓦尼亚［*Transylvanian*］的山庄采录民歌。（佐尔坦·科达依拍摄）

地扭转了。在那一年里，巴托克发现了一个将要对他今后的作品产生特别影响的东西：他的匈牙利民族的民间音乐。

李斯特自己对于匈牙利的流行音乐感兴趣，甚至还就这一话题写过一本小书，其标题是《匈牙利的吉普赛人和他们的音乐》［*The Gypsies and Their Music in Hungary*，1859］。但正如这个标题所暗示的那样，李斯特唯一关心的是吉普赛人的音乐，他认为吉普赛人是一种土生土长的匈牙利民族风格的创建者。另外，他认为匈牙利农民的音乐不仅在质量上要次于吉普赛音乐，而且完全来源于吉普赛音乐——因此也是对它的一种误用。这种在二十世纪初仍被广泛接受的观点，也同样被巴托克所接受，至少是通过暗示反映在了1904年的《狂想曲》Op.1和在此后一年完成的《第一乐队组曲》这样的作品中。

但是，当巴托克于1904年开始去农村倾听和记录民歌旋律的时候，他发现，情况恰好相反：农民的音乐是真正的匈牙利民间音乐，而吉普赛音乐则是一种城市化的、在很大程度上商业化的改编曲，并结合进了大量的西方音乐元素。由于受到了他的作曲家同事和同胞佐尔坦·科达依（1882—1967）的鼓励，他开始了对这种正宗民间音乐的深入研究。正如他在后来的一篇重要文章“论民间音乐的重要性”中所指出的那样，那些生活在很少或没有任何音乐传统国家

105

的人能够通过民歌找到他们自己的音乐遗产："对于一个艺术家来说，从一些过去时代的艺术中得到他的根不仅是正确的，而且也是必要的。那么，对我们来说，农民的音乐正是我们的根。"巴托克以科达依的话总结道："对于我们而言，民间音乐必须取代我们旧时音乐的残余……一个德国的音乐家将能够在巴赫和贝多芬那里找到我们必须从我们的乡村才能找到的东西：这就是一个国家音乐传统的连续性。"[3]

通过使用一台蜡筒留声机，巴托克录下了当地人在他们自己环境中的演唱音响，然后再记录下来以供研究和归类。通过一起工作，巴托克与科达依促成建立了我们今天所说的民族音乐学学科——即在本土文化语境中的本土音乐研究，并作为人类和社会表现的一个基本形式。巴托克在其整个一生中都保持着对这些研究的强烈兴趣，并且在此领域写下了大量具有开创性的论著和论文。

但是，对于巴托克这位作曲家来说，最重要的是那些能够丰富他自己音乐语言（这种音乐语言与民间音乐相联系）的新的可能性。用他自己的话来说就是："这些研究的结果对我的工作具有决定性影响，因为它把我从大小调的压制性规则中解放了出来。"[4]我们又一次发现了一个希望，即从传统调性脱离开去，这种传统调性现在已被看作是一种过时的体系，它不符合新的生活和新的创作激情的需要。

对于巴托克来说，这种新的创作激情的源泉就是本土的民间音乐。取代了大小调音阶后，民间音乐突出了在西方音乐中已不再看到的古老调式。其中一些调式与传统的教会调式类似，但五声调式和半音调式也被运用。旋律也展示出很大的弹性和多变性。"小节"（必须提到的是，音乐本来是没有小节线的，小节线只是出现在学者的音乐记谱中）常常是由两个或三个不等的组合构成，乐句的长度也高度不一致，速度也常常自由变化。对于巴托克同样重要的是，音乐的和声意义。即使原始的民间音乐完全是单声的（吉普赛音乐"堕落" 的表现之一，就是它对三度叠置和声的引入），但巴托克认为，发展一种与这种旋律的音程特点相一致的和声语言还是可能的。例如，对二度、四度和七度音程的 106

3. "On the Significance of Folk Music [1931]", in *Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York, 1976), pp. 345ff.

4. "Autobiography [1921]", ibid. p. 410.

经常使用，就表明了利用这些相同音程作为基本和音的可能性。

所有这些音乐的特征，都能使人们回想起我们在其他二十世纪早期作曲家身上已经观察过的风格痕迹。这种旋律和节奏的特点与斯特拉文斯基的旋律和节奏的特点有相似之处（他的音乐有很多来自他自己国家的民间音乐，但肯定不像巴托克那样有意识和有系统地运用它们），从一个共同的音程材料引伸出旋律与和声，这种方法又使我们回想到了德彪西、斯克里亚宾和勋伯格以及斯特拉文斯基。进一步来讲，巴托克与这些作曲家——勋伯格除外——共有一个愿望，即通过重新定义而不是完全拒绝的方式来超越传统调性。在这里，民间音乐的影响又一次显而易见了：正如巴托克自己指出的那样，音乐“总是有调性的”。

对于巴托克以及这一时期其他作曲家（人们再次想到斯特拉文斯基）同样重要的是，民间音乐为一个新的音乐美学提供了前景，使之从自负的情感表现和继承自音乐浪漫主义的个性崇拜中解放出来。民间音乐是一种集体性的创作成果，是仍然呼吸着清新的乡村空气的那些普通民众自然情感的流露，未受到城市工业化麻木效果的污染。一句话，它是“健康的”音乐，对一种新的扎根于泥土（尽管有丰富的文化传统，但却未被新近音乐发展的堕落所污染）的艺术音乐来说，它是一个坚实的基础。

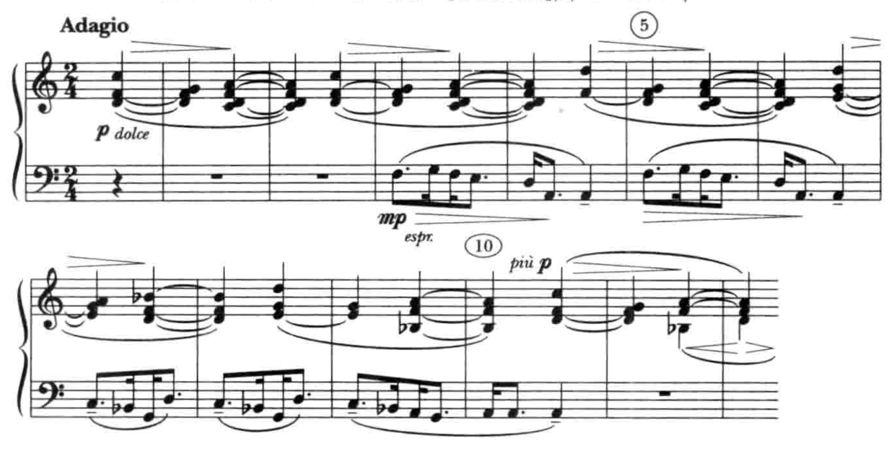
几乎从他第一次接触民间音乐后，巴托克就开始把它用到了自己的作品中，但直到几年之后，他才成功地将这种新的元素完全融入到一种个人的风格中。这个融合的过程可以在一系列作品的考察中得以发现，这主要是一些钢琴作品，他用实际的民歌曲调为基础创作了这些作品。在第一部作品《二十首匈牙利民歌》（1906）中（由巴托克和科达依合作完成），旋律被配上了非常简单的和声（前十首由巴托克完成，后十首由科达依完成），完全用三度叠置和弦，尽管偏重用柔和的调式，但仍是建立在绝对传统的和弦进行基础之上的。不过，在接下来的几年间，巴托克变得越来越依赖于来自旋律本身所带来的和声特点了。

谱例Ⅳ—7 显示了这种发展的两个阶段。在选自《献给孩子们》曲集——一套由八十五首民歌曲调组成的改编曲（1909）的第一个例子（7a）中，旋律中突出的大二度音程反映在了右手伴奏声部的纵横两个方面，但和弦的结构仍然保留了三度叠置和弦为基础的强烈感受。在第二个例子（7b）即《根据匈牙利

农民歌曲所作的即兴曲》Op.20（1920）的开头几小节中，三和弦的暗示被完全地避免了，右手声部的大二度（同样来自旋律）被处理成了完全独立的和声音响。107 这种区别同样出现在这两首编曲的结尾处，即：第一首最终解决到了一个纯的、无变音的和弦上，而第二首则保持着不协和的特点直到最后。

谱例Ⅳ—7：巴托克

a.《献给孩子们》，第二册，第三十四首“再会”［Farewell］，第1—12小节



b.《根据匈牙利农民歌曲所作的即兴曲》，第一首，第1—4小节



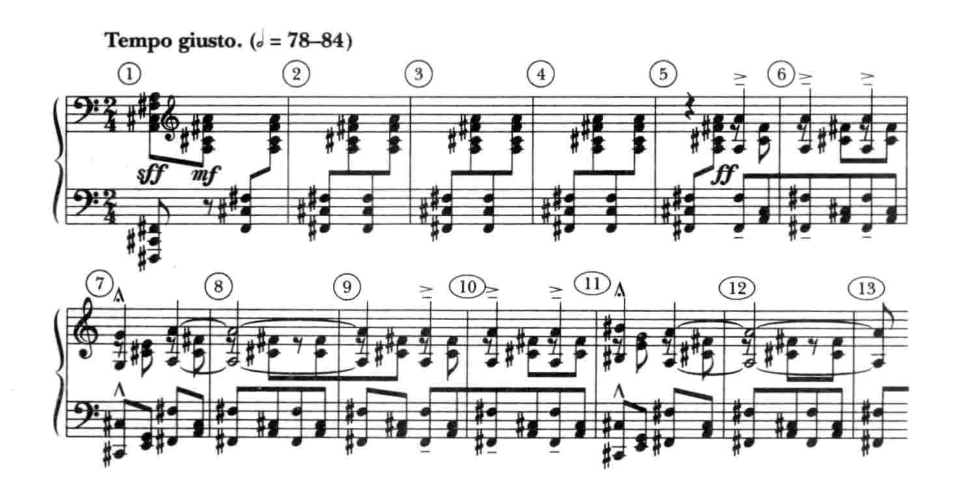
与这一发展相关的，是巴托克为这些旋律设计越来越精致的伴奏声部的趋势，把创作的重点从原始曲调转移到了乐曲所表现的总体效果上。在《献给孩子们》中，那些伴奏声部在织体上仍然是相对简单的，但在《十五首匈牙利农民歌曲》（1917）中，人们发现了一种由钢琴变化所带来的丰富效果，包括双音和精致的音区安排。最后，在《钢琴小奏鸣曲》（1915）中，其伴奏声部已成为

一个复合作品整体中的一个完全不可缺少的成分，该曲的每一个乐章——如它的标题所暗示——都远远地超越了它所依据的民歌材料所包含的形式范围和表现内容。

108　甚至在这首小奏鸣曲出现之前，巴托克就已经创作了一部实际上完全是原创性的作品，尽管在这部作品中明显地保留着民间音乐的特质。这部作品就是1911年创作的《粗野的快板》(谱例Ⅳ—8)，它是一首表现巨大节奏力量的键盘乐曲，其音乐特点和标题暗示了与《春之祭》的血缘关系，而《春之祭》也正是斯特拉文斯基在这同一年开始创作的。伴奏声部沙哑的、用槌敲击的[*martellato*]节奏与强劲坚决的旋律性格相匹，环绕于一个单音(A)的短小动机单元的重复表现了该旋律的民歌特点。尽管在第7和第11小节有属的暗示，但伴奏声部仍坚持在以F♯作为根音的小三和弦上，造成了一种蜂鸣似的效果，好像这个打击乐般的旋律要从中逃脱一般。不过这个音阶的音级构成并不是F♯小调，而具有“异国情调”的特点：在两只手的声部中都用G♮替代了G♯作为音阶的第二级音，在右手声部中还用B♯替代了B♮。

有着长大的篇幅(超过二百小节)和各段之间的对比，《粗野的快板》还显示出，到了1911年，巴托克已经学会了如何把他受到的民歌影响融入到完全属于自己的音乐语言中。如写于大约五年后的《钢琴组曲》Op.14，可以说这部作

谱例Ⅳ—8：巴托克，《粗野的快板》，第1—13小节



品代表了对民间音乐的一种“自由模仿”，在该曲中，民歌的特点已经被改变得可以适应音乐厅音乐的那种形式上和发展上的要求了。巴托克后来写道，作曲家的目标应该是“完全地吸收民间音乐的风格精髓并能够彻底地把它忘掉”，这样，它就变成了他的“母语”了。但人们不能说，《粗野的快板》的作者已经“忘掉了”民间音乐，因为很清楚，该曲的目标之一就是要唤起人们对存在于特定类型的本土音乐中那种原始力量的关注——但无论如何，巴托克很显然在这个方向上已走出了重要的一步。而且，在巴托克的后期作品中，要想在什么是和什么不是民歌导向的音乐之间做出明确的区分，常常是不可能的，所有的元素都被并入到了一个单一和统一的音乐想象中。 109

巴托克的研究——这一研究最终涵盖了不仅有匈牙利的民间音乐，还有斯拉夫国家、土耳其和北非的民间音乐——使他确信，最具生命力的民间音乐传统是那些一直保持与其他文化接触的传统，并允许一种相互之间的观念互补。这种态度也明显地体现在巴托克自己成熟的创作风格的折衷主义中，即吸收许多不同、甚至表面上相对立的材料，然后把它们合成为一种完全一致和个性化的音乐语言。

到 1908 年，即在民间音乐还没有完全成为其主导影响之前，巴托克就已经从《科苏特》《狂想曲》Op.1 和两首管弦乐组曲 Op.3 和 4 的这样一些作品的晚期浪漫主义风格中脱离出来。在为钢琴而作、发表于 1908 年的《十四首小品》Op.6 中，他开始使用大量新的技术，这些技术与德彪西（巴托克仅在一年前才发现德彪西的音乐，同样是由于科达依的原因）和勋伯格这样一些进步的同时代作曲家有密切关联。巴托克后来曾说，在这些乐曲中，有几首是特别作为“试验”来创作的。

第一首小品同时结合了两种不同的调式，一个调式用于一个声部；两行乐谱甚至用了两个不同的调号，尽管实际的效果其实就是一种单一的以 C 为中心的半音化调式所产生的效果。第八首小品以一系列不协和和声的平行进行为特点，音乐处在一个如同接近无调性边缘的模糊的调性语境中（尽管最终没有解决到 G 音，但却悬浮在一个五小节长的主持续音上直到结束）。与此对比的是，第四和第五两首小品是对民歌的相对简单的调式改编。尽管这是一个奇特和折中性的作品集，但这部小品集在巴托克打破十九世纪传统的过程中却体现出了一个

重要的里程碑意义。伴随着明确地从传统调性的偏离，那种朴素的钢琴风格显示了对更加具有装饰性和浮夸性的早期作品方式的具有意义的减化。

另外一个对巴托克的影响，来自于古典器乐音乐传统从勃拉姆斯到海顿、莫扎特和巴赫的回归，巴托克在其最早的学生时代作品（写于《科苏特》之前）中已有过这方面的探索。具有特点的是，当他后来开始塑造一种更加个性化的、在某种程度上不同于这种传统音乐语言（如同他的祖国匈牙利的音乐语言）时，他并没有拒绝他的古典前辈们。作为一个活跃的和有成就的职业钢琴家（在1907年被聘为布达佩斯音乐学院的钢琴教授之后，他后来主要以一个教师和演奏家的身份维持生活），他熟知并非常喜爱西方音乐的标准文献。此外，他对于把大型的曲式规模和发展手法与自己所探索的创作风格相结合很有兴趣。

110 在这方面，完成于与《十四首小品》（1908）同一年的《第一弦乐四重奏》具有特别的重要性。尽管在写作的试验性方面不如《十四首小品》，并且民歌的特点也相对少（这在后期作品中已变成了一种渗透性的存在），但这部四重奏代表了巴托克在大型曲式方面的第一个成熟和完全成功的实践。它开创了包含六首四重奏的一个系列，这六首四重奏作为一个作品组合，构成了二十世纪上半叶伟大的音乐成就之一。

但是，第一个完全令人信服的、集各种对巴托克创作的影响于大成的例子，是他的独幕歌剧《蓝胡子城堡》（1911），由匈牙利民族诗人贝拉·巴拉兹写作脚本。虽然该剧没有包含任何实际的民间音乐材料，但其音乐中却弥漫着巴托克一直深入研究的本土音乐特点。这种情况部分地产生于音乐与歌词文本之间的密切联系；匈牙利语言的语音特点帮助形成了作品中许多节奏和旋律的特点。这部歌剧是依靠一系列短小的场景结构起来的，每一个场景通过打开蓝胡子城堡中的一扇门而引入，每一个场景都有一个不同的音乐特点和曲式结构。

巴托克所选择材料和技巧范围的广泛以及自由度（即依此自由度来处理他所选择的材料和技巧），明显地贯穿于这部歌剧的始终。某些场景由建立在四度音程之上的不协和和声中心所主导，而其他一些场景则主要是三和弦性质的；五声音阶和其他各种调式音阶的段落与那些半音化为主的段落则形成相互补充。

但整个音乐无疑是完整协调的,其原因部分地在于对一个具有特性的"主导动机"的使用，该主导动机具有半音化结构，并且与"血"这个词（脚本的主要象征）密切联系，这个词不断反复出现，直到在接近结束的一个扩展的器乐片段中最后发展到一个撕裂的高潮为止。

在完成《蓝胡子城堡》之后，巴托克创作的产出开始下降，这主要是因他对这部歌剧没有立刻获得承认而产生的失望所致。在这段休闲的日子里，他花了很多时间去做民俗研究。当战争来临的时候，他脆弱的健康状况使他不能到军队去服务，于是他重新恢复了创作，并由此开始了他的一个新的发展阶段。关于这个阶段，我们将在本书的第二部分加以讨论。

第五章
欧洲的其他流派

俄罗斯：拉赫玛尼诺夫及其他人物

111 在十九、二十世纪之交，俄罗斯在西方音乐创作方面享有一个特别重要的位置。柴科夫斯基的作品在整个欧洲被广泛上演，鲍罗廷和里姆斯基-科萨科夫的作品也变得越来越流行。但是，俄罗斯的音乐生活将要在这个新的世纪中经历剧烈的改变，在这个改变的期间，政治和社会的环境将会更加软化它以前的集权统治。作为开端，成熟于 1900 年左右的这一代人中的两位主要人物，即斯克里亚宾和斯特拉文斯基，没有能够像德彪西在法国和勋伯格在德国和奥地利那样，对俄罗斯的音乐生活产生推动性影响。由于高度个人神秘化的想象而变得日益孤立，斯克里亚宾于 1915 年过早地去世了，没有留下任何重要的音乐追随者，而斯特拉文斯基的第一批重要作品——为贾吉列夫而创作的早期音乐——则是为在巴黎的演出而作，是在那里获得了它们最大的名声和影响。此外，在二十世纪的头一个十年之后，斯特拉文斯基在西欧度过了他的大部分生活时间，并在 1917 年俄国革命之后还一直待在那里。

在俄罗斯这一代人中，只有另外一个人，即谢尔盖 · 拉赫玛尼诺夫（1873—1943），获得了一个突出的国际声誉，他是一位几乎完全与旧的传统相联系的作曲家，并试图将诸如柴科夫斯基这些前辈们的那样一种浪漫主义创作推向一个新的时代。拉赫玛尼诺夫从未放弃十九世纪音乐的调性和曲式传统，并因此在其一生中都与二十世纪音乐发展主流之间保持着的一定距离——像他这样的一些作曲家的反现代主义观点，在现代音乐生活中还一直是一个持久和重要的因

素。在那些继续创作的作曲家——对他们来说似乎什么也没有发生、并且他们相信旧的音乐价值还会无大损失地保留下来——中，拉赫玛尼诺夫或许在拒绝任何向越来越占主导地位的新音乐思潮让步的方面是最为一贯的一位。他也是在创作方面最为成功的一位作曲家，尽管他的作品显得“老式”[old-fashioned](在很大程度上他的成功或许正是因为这一点)，但它们却具有一种不可否认的新颖的表现诉求。 112

分别完成于1901和1909年的《第二钢琴协奏曲》和《第三钢琴协奏曲》，是拉赫玛尼诺夫最为著名的作品，并且多年来差不多都排列在任何最流行的音乐会作品名录之首。在作品形式和效果上的情况也与此相同，两者都显示了这位作曲家风格上的本质特征。织体始终是主调的，旋律线条通常用循环的结构，节奏的规律性通过大的高潮幅度和温暖的表情而获得缓解。从和声上看，音响丰富但仅仅是温和半音化的音乐，稳固地建立在传统的根音进行之上。曲式结构非常清楚：充满感情的主题部分与常常用模进写成的连接和展开段落相互交替。拉赫玛尼诺夫是他那个时代最伟大的钢琴家之一，他音乐生活的大部分，都被他那辉煌的键盘写作所占据了。但尽管有这种技术上的辉煌，一种忧伤和悲情的氛围却渗透在这些协奏曲中，这也许反映了这位作曲家对于失去一种旧的和更加稳定的生活方式的惋惜之情。

像斯特拉文斯基一样，拉赫玛尼诺夫在1917年俄国革命后，选择了流亡的生活方式。实际上，所有他的大部头作品，包括早先的三首协奏曲、三部交响曲、合唱交响曲《钟声》、交响诗《死岛》以及大量的钢琴曲，都是在俄罗斯写成的。在1918年定居美国后，他的创作很少，但继续过着一种活跃的演奏生活(他还是一位著名的指挥家)。只有一首在美国期间创作的作品获得了公众的欢迎，即《帕格尼尼主题狂想曲》Op.43，为钢琴与管弦乐队而作，这是一首辉煌的变奏套曲，属于他最好的成就之列。

毫无疑问，拉赫玛尼诺夫在他生命的最后十五年中相对消极的创作活动的原因之一，是由于他的流亡生活所导致的文化孤立感。但是，那种在作曲家自己的音乐倾向和当时盛行的音乐发展趋势之间相互沟通的完全缺失，无疑也是同样重要的。1934年在回应一个关于他有限的作品产出的问题时，拉赫玛尼诺夫说道：“或许是我觉得，那种我所愿意写的音乐类型在今天已不再被人们

113 接受。”[1]以这种坦率和不矫揉造作的解释，拉赫玛尼诺夫把人们的注意力引向了一个困扰着一大批二十世纪专业人才的问题：一种在他们的创作倾向和这个时代的要求之间的不一致。在这里，把拉赫玛尼诺夫与我们下一章将要讨论的查尔斯 · 艾夫斯进行一下比较是有益的。两位作曲家都感到与他们的同时代人相隔离，但原因却相反：艾夫斯是因为他的音乐太超前，而拉赫玛尼诺夫是因为他的音乐太传统。

第一次世界大战的前几年出现过一个写作高度创新性音乐的俄罗斯作曲家小组，尽管没有对后来的发展产生任何影响，但在历史上是一个令人感兴趣的事件。一方面，尼古拉 · 罗斯拉维茨（1881—1944）、艾菲姆 · 戈利舍夫（1897—1970）、阿蒂尔 · 卢里埃（1892—1966）和尼古拉 · 奥布霍夫（1892—1954）的创作代表了斯克里亚宾音乐思想的结果，另一方面，也代表了一个与第二维也纳乐派无调性的平行发展，甚至是对由勋伯格在战后所创立的十二音体系的一个部分预期。虽然相互之间各自独立，但这四位作曲家都会利用已经提到过的使用“人造”音阶（例如全音阶）作为创作资源的俄罗斯传统，他们开始用和声的复合体（由许多不同的、不重复的音高组成）进行创作。这个小组中的最著名成员罗斯拉维茨把这种和声复合体称作“合成和弦”[synthechords]，但与其说它们是和弦，还不如说是音高的容器，因为所有音高都在一个新的复合体被引入之前被“用光了”。

例如，在罗斯拉维茨的《准前奏曲》（1915）中，他使用了一个由七个音构成的“音高集合”（用这个现代术语来称呼“合成和弦”），作为用于这个作品中的所有音高材料的基础。每一次这七个音被用光后（它们的出现顺序是不确定的，但可以根据意愿改变），一个新的集合就又开始了。由于这个集合可以被移位到半音阶的任何一个音级上，新的音高就可以生成——但始终取决于原始集合的排列。在许多方面，这种方法与斯克里亚宾对音高复合体的使用相一致，不过这里的这个复合体更加半音化，并且移位层次更加多变以及处理手法还要自由得多。很明显，在可能的情况下，罗斯拉维茨喜欢避免移位的重复；例如，《准

1. “The Composer as Interpreter: An interview with Norman Cameron,” *The Monthly Musical Record*, 44 （November 1934）:201.

前奏曲》的前四小节包含了这个集合的十个不同的移位。在另一部罗斯拉维茨使用同样体系的作品《合成》(1914)中，完全的十二音集合则与其他包含较少音高数目的集合一道出现。

卢里埃、戈利舍夫和奥布霍夫分别在俄国革命之前或之后离开了俄罗斯，之后，他们的生活处在了相对无声无息的状态中。罗斯拉维茨一直留在他的祖国，并活跃地进行着创作到1920年代，其风格延续其早期的路线。但是，他音乐中的那些最进步的技术手法，最终引起了政治权力人士的不满，在斯大林时期，他受到严厉指责，并被迫停止作曲。

意大利：未来主义者们

尽管威尔第在1901年就去世了，但他的灵魂在二十世纪的早几年中仍继续控制着意大利的音乐。被称之为真实主义歌剧 [*verismo*] 的新型歌剧继续繁荣兴旺，这种新型歌剧作为与韦尔加、左拉和萨尔杜的文学现实主义的一种歌剧对应物而发展于十九世纪末期，并且其发展在很大程度上依赖于威尔第的后期风格（特别是《奥赛罗》)。歌剧在意大利占据着统治地位，这种地位帮助意大利保持了一种独立于无所不在的德国器乐风格的民族音乐认同感，还带来了把所有其他音乐形式降低到相对较低的地位的倾向。处于十九、二十世纪之交的主要作曲家有彼德罗·马斯卡尼（1863—1945)、鲁杰罗·莱翁卡瓦罗（1857—1919)、翁贝托·焦尔达诺（1867—1948）和贾科莫·普契尼（1858—1924)，所有这些人都是戏剧音乐家，他们忠实地坚守着他们从过去所继承下来的传统，几乎不参与盛行于欧洲其他地方的新音乐的创作发展。 114

在这一批人中，普契尼是唯一的——仅仅是部分地——一个例外。一系列特别流行的出现在1893—1900年间的歌剧——《曼侬·莱斯科》《波西米亚人》和《托斯卡》，奠定了他作为这一时期意大利大作曲家的地位。他的旋律写作天才和戏剧感是无与伦比的。在后期的歌剧中，他开始运用调式音阶，不解决的不协和和声以及各种越来越突出的“异国情调”元素，尤其体现在具有东方剧情的《蝴蝶夫人》(1904）和《图兰多特》(死前未完成）这两部歌剧中。但是，

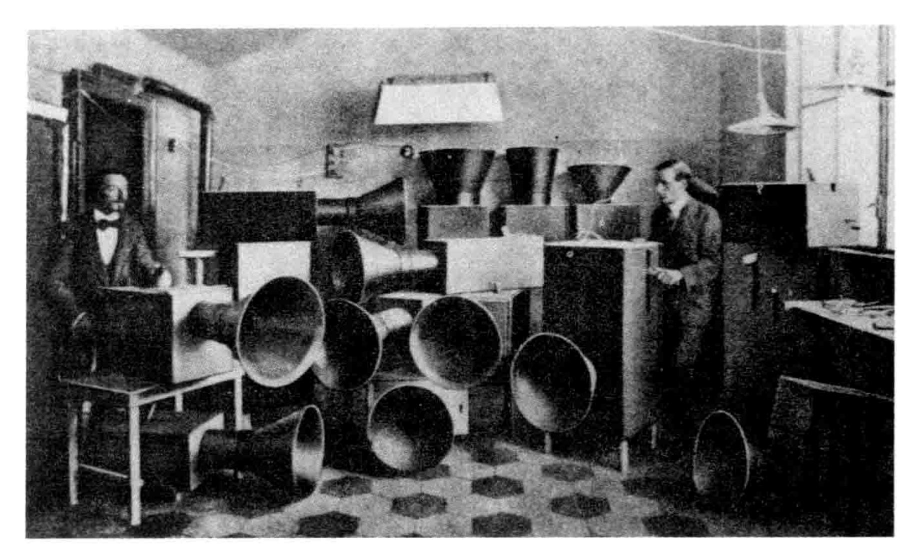


在《独特的空间连续形式》[*Unique Forms of Continuity in Space*]中，未来主义艺术家翁贝托·薄邱尼使用了立体主义的结构设计来表现动作和速度的运动想象。（青铜，43 ⅞×34 ⅞×15 ¾″，现代艺术博物馆，纽约）

这些手法都表现得较为温和，并被潜在的传统调性功能所冲淡。

具有意义的是，最能够代表整个欧洲革命高潮的这些年的意大利艺术发展，并不起源于音乐，而是由艺术家和作家菲利波·托马索·马里内蒂于1909年发起的、被人们称作未来主义的运动。在一系列论辩文论中，马里内蒂声称有必要抛弃所有以前的艺术观念（他把博物馆看作是“坟墓”)，以便发展一种新的、适合于一个以科技为基础的时代的艺术观念：“我们说世界的宏大被一种新的美所充实，即速度之美。一辆引擎盖用大的管子装饰起来的赛车，像爆发于一瞬间的毒蛇……它比胜利女神像［*Victory of Samothrace*］(一尊著名的希腊雕像）要更加美丽。”

尽管他的运动主要吸引的是画家、雕塑家和作家（其中一些人在艺术界获得了相对重要的地位)，但马里内蒂也对促进未来主义音乐很感兴趣。他鼓励作曲家弗朗西斯科·巴里拉·普拉特拉（1880—1955）朝这个方向去创作，于是在1910年，普拉特拉发表了一个“未来主义音乐家宣言”，倡导作曲家使用微



米兰的噪音乐器实验室，1913年，图的左边是未来主义作曲家路易吉・鲁索洛、右边是他的助手乌格・皮亚蒂［Ugo Piatti］。

分音程和复合节奏组合，以及把"人群、大的工厂、火车、横跨大西洋航线、战舰、动力车和飞机"[2]的活力注入到音乐中。 115

但是，未来主义运动最根本的音乐内涵并没有通过普拉特拉或任何其他训练有素的职业作曲家而得到发展，推动其发展的是意大利画家路易吉・鲁索洛（1885—1947）。由于受到普拉特拉暗示的刺激，鲁索洛于1913年发表了他自己的宣言，即"噪音的艺术"［The Art of Noises］。与普拉特拉主要关注传统调性、节奏和器乐资源的扩展不同的是，鲁索洛要求完全打破一切过去的音乐规则，与之相应地接受所有新的可以得到的音响可能性。他的宣言用最有力的措辞对此进行了阐述：

> 音乐艺术起初是寻找和获得声音的纯粹和甜美；然后，它融合不同的声音，但总是试图用柔和的和声来爱抚耳朵。今天，情况越来越复杂，音乐寻找

2. Marinetti, *Selected Writings*, ed. R. W. Flint, trans. R. W. Flint and Arthur A. Coppotelli（New York, 1972）, p. 41.

那样一些声音的结合,这些声音极不协和地、极陌生地和粗暴地袭击着耳朵。由此,我们与噪音音乐的距离越来越近了。

116 ……我们未来主义者也一直热爱那些伟大作曲家的音乐。贝多芬和瓦格纳长年来都使我们心生敬畏。但是,现在我们对这些音乐已厌烦了,我们从轻轨电车、内燃机引擎、汽车和嘈杂人群的噪音的完美组合中,获得了比聆听像《"英雄"交响曲》或《"田园"交响曲》这样的音乐时更大的愉悦……未来主义音乐家必须用合适的机械产生出的噪音的无限丰富的音色,来替代当今管弦乐队乐器的那种音色局限。[3]

为了响应他自己的号召,鲁索洛发明了一系列被称作噪音调音器[*intonarumori*],英文noise intoners的乐器,分为六种音色类型:"隆隆声、哨子声、沙沙声、尖叫声、敲击声和歌唱声(包括人和动物)"。这些噪音通过使一个单个被拉伸的隔膜产生振动而产生,振动的速度不断变化,以产生出一个不间断的音高连续。鲁索洛的几首为噪音调音器所作的作品——如标题为《一个大都市的苏醒》和《一次汽车和飞机的相会》——曾于1914年在意大利和伦敦上演,117 并引起了极大的轰动。在经过战争年代的中断后,他于1920年代重新开始活动(战后他曾在巴黎举办过几场"噪音音乐会"),但这时,整个的未来主义运动已经丧失了原先的动力。

奇怪的是,不论是鲁索洛的乐谱(用一种由该作曲家设计的特殊的"图表式"记谱法记录),还是他的噪音调音器,都没有被保存下来。从报纸的评论和鲁索洛缺少音乐训练这一事实来判断,一个可靠的假设可能是,这些作品本身并不太令人感兴趣。然而,在二十世纪的音乐历史中,正是未来主义第一次清楚地表现出了对一个问题的严重和持续的关注,这个问题就是:新音乐和现代技术之间的关系。尽管未来主义对于随后的音乐创作发展没有产生明显直接的影响,但他们"攻克噪音音响无限多样性"的希望,却一直在整个二十世纪中激励着人们的探索兴趣。

---

3. Nicholas Slonimsky, *Music since 1900*, 4th ed.(New York, 1971), pp. 1299, 1301.

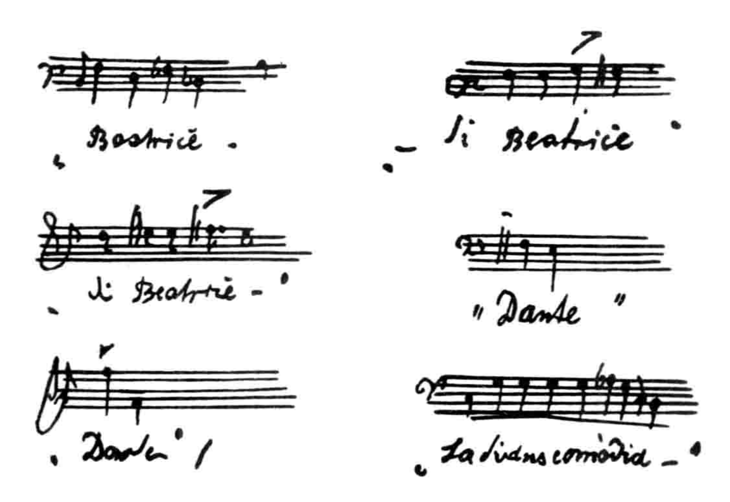
捷克斯洛伐克：亚纳切克

莱奥什 · 亚纳切克（1854—1928）是把捷克民族音乐传统扩展到二十世纪中的主要人物，而这一传统是从斯美塔那和德沃夏克开始的。尽管他的出生年代较早，但亚纳切克应该被认为主要是一位二十世纪作曲家，因为他的成熟的风格是在他的生命相对后期的时候才得到发展的。的确，所有的他的大型作品——绝大多数是歌剧——都完成于 1900 年之后，并且直到 1915 年后，当他的歌剧《耶奴发》（1903）在布拉格获得成功的时候，他才被当作一位重要人物得到广泛承认。

早期的作品，包括歌剧《萨尔卡》（1888）和《一首浪漫曲的开始》（1891），主要受到斯美塔那和德沃夏克的影响，没有表现出任何亚纳切克非常个性化的后期风格迹象。但是，在 1880 年代后期，他就已经开始研究他的故乡摩拉维亚［Moravia］的民间音乐，这项工作不仅促使这种音乐得以出版和促进了对它的风格特征进行研究，而且还影响到了他自己的创作。像在他之后的科达依和巴托克一样，民间音乐旋律和节奏的清新感以及它那作为不受十九世纪欧洲音乐这种“外来”传统约束的形式，给予了亚纳切克很大的触动。

在他的歌剧《耶奴发》中，该剧作于 1894 到 1903 年间，亚纳切克开始发展一种个性化的、取自那些摩拉维亚素材的和声与旋律语言，从此为自己的成熟风格建立了技术的基础。亚纳切克的兴趣不在利用民间音乐的“奇异”特性（如斯美塔那和德沃夏克在一定程度上所做的那样），而是想要通过民间音乐的曲例获得一种更加有弹性的处理调性和发展节奏和旋律的方法。为了这个目标，他提出了一个“说话旋律”［speech-melody］的理论，其目的是为了写出一种更加 118 “适用的”声乐线条类型，它的基础就是说话的自然节奏和声调（在这方面，亚纳切克的音乐与穆索尔斯基有相似之处）。通过模仿“说话旋律曲线”的自由的节奏和灵活的轮廓，亚纳切克相信，他能够更加如实地在音乐中再现剧情和心理变化的复杂性，同时“即刻地表现出一个人在其人生中的一个特定阶段”。[4]的

4. Ian Horsburgh, *Leoš Janáček: The Field That Prospered*（London, 1981）, p. 51.



这是1921年6月6日亚纳切克在一个关于但丁［Dante］的讲课中草草记下的一些说话旋律的例子。

确，亚纳切克之所以这样做，其目的就是要主张，音乐的旋律和节奏特点都应该唯一地被解释为，它们是“建立在说话旋律曲线这个基础之上的”。

《耶奴发》是第一部明显地体现出亚纳切克研究民间音乐成果的作品。“分曲”［number］歌剧的传统被完全放弃了，音乐带有自由的线性发展特点，这种发展紧密配合着语音声调的变化和散文式歌词的每一个实际字符。旋律的线条主要由短小重复的音型构成，并配以具有弹性的节奏，以避免过度零碎的效果。尽管具有稳定的调性和三和弦基础，但和声结构主要建立在各种调式的组合之上，并以此避免功能调性强烈的向心推力。

在某种意义上讲，亚纳切克真正的创作生涯开始于《耶奴发》的完成——即 1903 年，作曲家五十岁那年。在随后的作品中，包括《命运》(1905) 和《布鲁切克先生的旅行》(1917)，他强化了在《耶奴发》中找到的风格元素，发展出一种非常具有力量和原创性的音乐—戏剧风格［a musico-dramatic style］。这种发展在创作于他生命的最后几年（最后两部创作于他七十岁以后）的四部歌剧系列中达到了极点：《卡塔 · 卡芭诺娃》(1921)、《狡猾的小狐狸》(1923)、《马克罗普洛斯事件》(1925) 和《死屋手记》(1928) 都位于二十世纪歌剧舞台的大作之列。它们都是极富原创性和表现力的作品，在这些作品中，亚纳切克成熟艺术的主要源泉——民歌元素和产生于说话语调的旋律线条——完全融合

到了音乐的整体之中。在这里，管弦乐队越来越承担起音乐表达的重任，这使得声乐线条能够以前所未有的自由，发展出无规律可循和流动的、一种本质上说白风格的歌唱模式。

亚纳切克还写过一大批器乐作品，那些从他晚年开始写作的作品，如两首弦乐四重奏（1923，1928），为木管六重奏而作的《青春》（1924），《钢琴、弦乐与木管小协奏曲》（1925），可被看作他的成功之作。同样重要的是《格拉高利弥撒》（1926），这是一部辉煌的斯拉夫版弥撒，为独唱、合唱、管风琴和管弦乐队而作。不过尽管如此，在今天，亚纳切克的声望主要还是来自于他的歌剧作品。

尽管他取得了相当的成就，但亚纳切克对于后来音乐发展的影响却是令人吃惊地少。其中的一个原因无疑是，歌剧——这是他的主要创作领域——在二十世纪已经失去了它在之前的音乐发展中所享有的中心地位。另一个原因可能是，亚纳切克长期处于巴托克这位重要人物的阴影之下。尽管他实际上在某些明显的方面（尤其是在他把民间音乐用于创作材料这方面）预示了巴托克的发展，但人们普遍认为，亚纳切克与他的那位匈牙利同行相比，较少地受到了二十世纪音乐中的“进步”因素的影响。无论如何，在二十世纪的上半叶，人们认为正是巴托克主导了东欧的创作方向。

匈牙利：科达依

正如我们所看到的，佐尔丹·科达依（1882—1967）比他的同胞巴托克要早得多地发展了一种对于匈牙利民间音乐的兴趣，并且在把他的朋友引入这个仍然未被开发的音乐领域方面起了作用。像巴托克那样，科达依一生都保持了对这种音乐的兴趣，发表了许多音乐曲集和学术研究成果，这些活动对他自己的创作风格也产生了同样重要的影响。

科达依第一部大型作品，《第一弦乐四重奏》Op.2（1909），已经包含了丰富的匈牙利民间音乐元素。与巴托克的大型器乐作品相比，其所运用的民间音乐材料在相当程度上更多地保持了它的原始形式，较少受到与当代音乐语言的

120

进步特点结合的影响。尽管音乐的调性和三度叠置和声很明确，并且保留了基本传统的曲式结构，但一种清晰的个性化语言还是可以辨别出来。

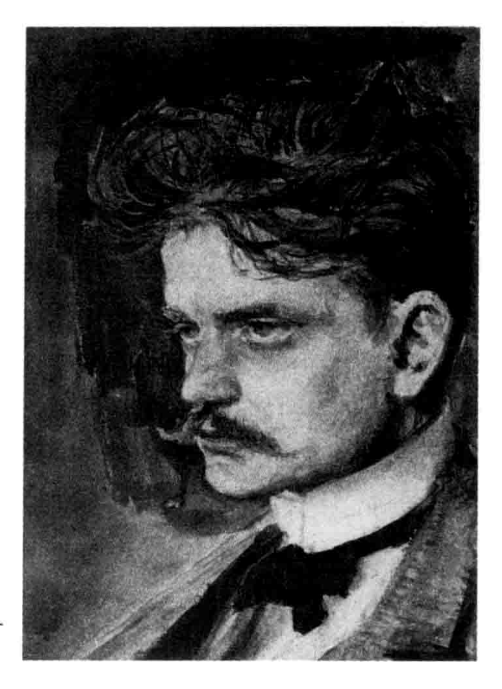
在这部四重奏之后出现了一系列以同样精神构思的室内乐作品，如：《大提琴奏鸣曲》Op.4（1910）、《小提琴与大提琴二重奏》Op.7（1914）、《大提琴独奏奏鸣曲》Op.8（1915）和《第二弦乐四重奏》Op.10（1918），这些作品奠定了科达依的重要作曲家地位。在这些作品中，科达依精炼了他的风格的基本元素，并越来越把注意力集中到对一种具有强烈轮廓造型的旋律创造上，这些都成为了他后来作品的越来越明显的特点。

的确，科达依相信，歌曲构成了所有音乐的基础，这种态度在后来的两首为合唱与管弦乐队而作的宗教作品中，得到了全面的展现，这两首作品是：《匈牙利赞美诗》（1923）和《感恩赞》（*Te Deum*，1936）。由于与战争期的年代的总体趋势保持一致，这些作品的结构较为简单，也比早期室内乐作品更容易被接受。基于《诗篇 150》的十六世纪匈牙利译本而作的《匈牙利赞美诗》，产生了一个直接但却有力的效果。这种显然的“流行化”趋势，甚至在歌剧《哈利 · 亚诺什》（1926）中表现得更加明显，在这部歌剧中，民间音乐元素得到了特别的强调，而根据该剧音乐写成的管弦乐组曲也许就是科达依最著名的作品了。

除了作为一位作曲家和民间音乐专家外，科达依还在他的祖国的音乐教育发展中起到了重要的作用，并由此获得了——或许甚至超过了他作为一位作曲家——一个民族英雄的地位。他的极为成功的促进儿童音乐发展的方法（主要基于在小组唱歌和在全世界闻名的“科达依教学法”之上），已经在欧洲和美国被广泛接收。此外，许多科达依自己的作品都反映了他对教育的兴趣和供儿童和非音乐专业成人演奏的意图。

斯堪的那维亚：西贝柳斯和尼尔森

在十九、二十世纪之交，芬兰——自 1814 年以来作为沙皇俄国（即在由瑞典统治之前）的一个省——处在一个争取民族独立的痛苦斗争之中。1890 年前后，在这种发展民族自豪感的新氛围中，作曲家耶安 · 西贝柳斯（1865—



由阿克塞里·加伦-卡莱拉［Akseli Gallen-Kallela］作的青年西贝柳斯画像（1894年）。

1957）获得了他在音乐上的初次成熟，并且全身心地投入到了对本国的传说和民间文化的学习中。他最早的大型作品——带人声的交响曲《库勒沃》（1892）和几部交响诗：《传奇》（1892）、四首《莱明凯宁传奇曲》［*Lemminkäinen Legends*，1893—1895］和著名的《芬兰颂》（1899）——全是在芬兰民族文学的启发下，按标题音乐构思创作的。

121

西贝柳斯的发展在1899年发生了一个新的转折，他的《第一交响曲》就产生于这一年。由于比他早期的标题性乐曲更抽象的构思和更简练的风格，该曲获得了极大的欢迎，并且变成了主导他余下创作生活的七部系列交响曲之首和奠定他声誉的重要作品。尽管在本质上讲这些作品的观念是保守的——甚至是反现代主义的，但它们都极富创造性，并扩大和激活了十九世纪特别是李斯特和柴科夫斯基的交响音乐传统，比同时代的其他作品更加令人信服。西贝柳斯很快受到了人们的称赞，特别是受到了保守的批评家和听众的欢迎，他的音乐在1930和1940年代的流行（尤其是在英国和美国），是同时代任何其他作曲家所不能相比的。

西贝柳斯的交响曲观念，在他对一次曾经与马勒的讨论的描述中得到了清晰地概括："当我们的谈话触及到交响曲本质的时候，我说，我赞赏它的严谨的风格和深刻的逻辑，它们在所有的动机之间创造了一种内在的联系……马勒的观点恰好相反。'不，一部交响曲必定是一个世界。它必须包含所有的一切。'"[5]西贝柳斯所强调的、与马勒全面相对比的简洁和主题统一的特点，明显地贯穿在他的交响作品中。他的七部交响曲在总体布局上有很大的不同，每一部交响曲都遵循着由它开始的形态所暗示的特别发展进程（常常与传统的曲式类型无关）；但所有的交响曲都建立在始终不变的主题贯穿发展的观念之上，通过这种贯穿发展，原始的材料被逐渐地转变到一个表面上不间断的发展过程中。后面的材料来自于原始动机细胞的不断变形，这样，第二主题就很少具有一种强烈的对比性质，但总是表现出前面出现过的主题的微妙变异。

尽管西贝柳斯从不在他的交响曲中使用实际的民间音乐材料，但它们鲜明的"民族"风味总是给听众留下深刻的印象。这种特质部分地产生于深暗的色调，不寻常地忧郁和柔弱的管弦乐写作，暗示了与芬兰风光和气候的那种严峻气氛的联系。除此之外，旋律材料与大多数民间音乐在总体结构上有着某种相似：大量的级进进行，保持自然音阶以及时常的调式音阶，严格控制的旋律音域，以及围绕一个起主音作用的单音做循环进行的倾向。这些特征都受到和声的支持，而和声在概念上则主要是三和弦化和调式化的，并且常常调性模糊。尤其具有特点的，是对三全音音程的频繁强调，这个音程在清晰的旋律中心和长时值的伴奏持续音之间起平衡作用，并使音乐朝着失去强烈的地心引力的方向发展。

三全音音程在《第四交响曲》（1911）中特别突出，该曲的整体结构可以被看作是一种在用这个音程建立起来的张力和模糊之间的微妙平衡。有趣的是，西贝柳斯对这部交响曲（可以说这是他的最好的一部交响曲）的构思，是想表达他对那些他觉得是音乐现代主义缺陷的东西的一个有意识的回应和反对。（"没有，关于它绝对没有任何哗众取宠的意思"，他曾经说道。）当然，对于强烈对比的避免，对于内在统一性的强调，以及对于调性和动机发展的传统概念的扩展，

5. Karl Ekman, *Jean Sibelius: His Life and Personality*, trans. Edward Birse（New York, 1938）, p. 191.

这些都大大地脱离了欧洲的那些更具破坏性和革命性的音乐发展趋势。与斯特拉文斯基和勋伯格写于1910年前后的那些作品相比，《第四交响曲》似乎就显得太乏味了。但是，就该曲本身来说，它仍是一部不寻常地复杂和具有探索性的作品，它对出现在二十世纪音乐语境中的大型交响音乐结构的问题，提供了一个高度创新性的解决方法。

123

除交响音乐外，西贝柳斯还创作了一部《小提琴协奏曲》(1903)，几部戏剧配乐，许多独唱歌曲，合唱和钢琴曲，以及一些室内乐作品（最著名的是1909年的《“友情之声”弦乐四重奏》)。他所创作的最后两部大型作品是，《第七交响曲》，这是交响曲系列的最后一部，完成于1924年，以及创作于两年之后的音诗《塔皮奥拉》，这部音诗居该作曲家最具创造个性作品之列。尽管西贝柳斯在完成《塔皮奥拉》之后又生活了约三十年，但却再没有写出什么重要的作品。1929年，他写信给一位同事，说他已经完成了一首《第八交响曲》，但这部交响曲却一直没有问世，即使完成了或许也已被销毁了。也许，像拉赫玛尼诺夫那样，西贝柳斯本质上的保守主义，最终使他感到无法跟上时代的步伐了，但他的成就仍是巨大的。虽然他与音乐发展的主流格格不入，但他仍然是一位(尽管孤立）早期二十世纪音乐中的伟大人物。

西贝柳斯最重要的斯堪的纳维亚同时代人，是丹麦作曲家卡尔 · 尼尔森(1865—1931)。这两个人出生于同一年份，都共有一些共同的个性特征。如同西贝柳斯，尼尔森也是主要通过一系列大型交响乐作品获得其声誉的（不过尼尔森的名声要来得迟得多，只是在最近几年，他的作品才经常在他的祖国以外的地方得到上演)。尼尔森也把他的作品稳固地建立在十九世纪交响乐传统提供的基础上，放弃了由其他作曲家引入的创新方法。最后，尼尔森在发展一种独具个人特点的创作风格方面也获得了成功，尽管在他的作品中有着强烈的保守因素。

尼尔森的六部交响曲以不规则的间隔出现在1892—1925年间。尽管这一期间这位作曲家在创作风格上愈加完善，但这些交响曲在创作观念上全都属于古典主义的，并且与西贝柳斯的交响曲不同，它们都一如既往地符合既定的曲式范畴。三度叠置和声支撑着与传统模式牢固联系的调性结构，尽管一种“扩展的调性”逐渐发展起来（在《第一交响曲》的终曲乐章中已有萌芽)，通过这种

手法，主要调性作为相互竞争的调性区域对立的结果才逐渐显现出来。

尽管这种调性手法可以被看作是晚期浪漫主义交响音乐发展趋势（例如在马勒和施特劳斯的交响曲中）的一个直接结果，但是，就大的方面而言，尼尔森音乐的总体特征是强烈地反浪漫主义的。过度的半音化被避免，其音乐的轻盈和织体的透明，产生出一种差不多是"古典主义"的特征，这种特征使他不仅区别于早期的德国和俄罗斯的交响曲作曲家，而且还区别于西贝柳斯。后者音乐的手法简朴和情感复杂，在尼尔森的音乐中几乎全无踪影，取而代之的是对幽默感（这在西贝柳斯的音乐中几乎没有）的明显强调，如在《第六交响曲》第二乐章（标题为"幽默曲"）中，人们可以发现那样一种现代主义音乐趋势的善意的讽刺。

124

尽管这些交响曲构成了他创作成就的基石，但是尼尔森还写有许多其他作品，包括歌剧《扫罗和大卫》（1901）和《化装舞会》（1906）、《小提琴协奏曲》（1911）、《长笛协奏曲》（1926）和《单簧管协奏曲》，以及许多室内乐作品。在室内乐作品中，以经常上演的《木管五重奏》（1922）为最著名。它的表情控制、织体透明和古典倾向的曲式结构，为引导人们了解这位作曲家风格的本质特征，提供了一个优秀范例。

法国：拉威尔

德彪西对于二十世纪早期法国音乐创作的主导地位，无论怎样评价都是不过分的。他因创新而受到保守者的反对，因开创了新的音乐探索领域而受到进步者的肯定——但不论哪一种情况，他的音乐个性的力量影响了这个整个时期。

在活跃于这一时期的法国其他更加年轻突出的作曲家中，有保罗·杜卡（1865—1935）、弗洛朗·施米特（1870—1958）、夏尔·凯什兰（1867—1950）以及那位反偶像崇拜的局外人埃里克·萨蒂。但除萨蒂外（他的名声较迟才获得，并且是在一个较为局限的范围内），这一代作曲家中只有一位在各方面都获得了一个可与德彪西相匹配的国际声望，他就是：莫里斯·拉威尔（1875—1937）。



莫里斯·拉威尔在工作

拉威尔曾经声言,作为一位作曲家,他的唯一目的就是要获得“技术的完美”,他的创作方式的那种非同寻常的细心和严谨反映了这种态度。以下这一事实也能说明这一点,即,听众听他的音乐会较少地意识到一种强烈个性化的个人风格,而更多地会意识到一种令人印象深刻的获取各种材料并把它们整合到一个统一整体中的能力，即把它们锁定在极端精确的形式中。(斯特拉文斯基曾经把他比作一位“瑞士的钟表匠”，没有比这更能形容拉威尔的音乐特点的了。)

许多拉威尔的作品都有借用外国音乐元素的鲜明印记：例如，管弦乐歌曲套曲《舍赫拉查德》(1903)和《西班牙狂想曲》(1908)中的异域音调；钢琴曲《高贵而伤感的圆舞曲》(1911)和芭蕾《圆舞曲》(1920)中的流行舞曲音乐;《小奏鸣曲》(1905)和《库普兰之墓》(1917)中的十八世纪舞曲曲式，两部作品都为钢琴而作；以及《小提琴奏鸣曲》(1927)和《G大调钢琴协奏曲》(1931)中的美国爵士音乐。某些音乐，如芭蕾《达芙妮与克洛埃》(1912),以其极端细腻的音色和音响浓淡的渐变著称，使人回忆起德彪西。其他一些作品也显示出一种相当戏剧化的天赋：穆索尔斯基钢琴组曲《图画展览会》(1922)和原创芭蕾音乐《波莱罗》(1928)的辉煌配器。在后者中，一个不间断重复的旋律，被越来越扩展的管弦乐音响所装扮，创造出一种令人瞩目的经典管弦乐

125

绝技。原先是作为一种管弦乐效果的“试验”而构思的，但令拉威尔非常沮丧的是，该曲却很快变成了他最著名（或最声名狼藉）的作品了。

鉴于拉威尔从“外部”借鉴素材的倾向，因此，当人们看到在他的音乐中具有一种显著的超然和客观，也就不足为奇了。它们尤其明显地表现在那些与传统的曲式类型有着紧密联系的作品中，例如《弦乐四重奏》(1903)和《小奏鸣曲》，这些特点甚至在带有一种直率的“印象主义”风格的作品中都显而易见。为钢琴而作的《水的嬉戏》(1901)和组曲《镜》(1905)，以及管弦乐曲《西班牙狂想曲》，都是用丰富的织体营造出强烈的“气氛”的作品，不过它们都保留了一种清晰和表现上的含蓄，这又把它们与创作于二十世纪第一个十年期间的大部分音乐相区别开来。

126

拉威尔与德彪西在风格上的联系是特别有趣的。显然，在他们的音乐中具有明显的相似性，拉威尔自己曾主动地表达过这位年长同胞对自己的影响。拉威尔早期对于复杂而细节精致的织体的兴趣，在很大程度上受到了德彪西的影响（尽管他是把德彪西的织体思维应用在键盘乐器上，尤其是在《水的嬉戏》中，这时德彪西的一些大型钢琴作品还未写出，但这些应用可能反过来也对这位年长的作曲家产生了影响），而且拉威尔的和声语汇（即丰富的三度结构和弦的扩展和自由运用的和弦外音），也无疑部分地源自于德彪西。其他一些与德彪西的联系有，拉威尔也喜用短小的旋律乐思，并通过重复和细微的变化对它们进行发展。

不过，拉威尔的音乐全无典型的德彪西的那种暧昧或神秘。他的明晰的形式结构，正与德彪西音乐表面上不间断转换的流动相对，并且拉威尔的和声创新更稳固地建立在传统根音运动的基础上，产生出一种强大的调性引力。的确，总体来看，拉威尔的音乐看起来比德彪西的音乐更加坚实，更加具有稳定感。拉威尔音乐的节奏模式更加有规则，它的冷静的抒情性被控制在一种比德彪西清晰得多的乐句划分框架中。

这些特征使得拉威尔少许有点与二十世纪早期音乐发展的主流相脱离，而这个早期的音乐发展在很多方面仍然受到晚期浪漫主义美学观念的影响（甚至于对德彪西也是如此）。另一方面，他的音乐清楚地预示了将在战后年代起主导地位的新古典主义的发展。我们曾经指出，新古典主义趋势甚至在西贝柳斯的后期作品（这些作品在许多方面看起来已经用与他以前几乎直接相反的方法构思）



拉威尔独幕歌剧《儿童与魔术》总谱的封面，1925年出版。

中就已有所呈现。而对于拉威尔来说，在战争期间发生的相应转变，则直接反映了对在他的作品中一直突出的一些特点的一个更加明显的强调：简约、清晰和技术的精炼。

早在《马拉美诗三首》（1913）和《钢琴三重奏》（1914）这两部作品中，人们就发现了一种对于表面细节和织体复杂性的简化。这些歌曲反映了拉威尔与法国以外的当代作曲家，最明显的是与斯特拉文斯基（以及较少直接地与勋伯格）迟到的接触。这一简化的过程在钢琴组曲《库普兰之墓》中得以继续，这部作品尽管在某些方面具有炫技性，但表现出对形式上的直接性的重新关注，在此处显然是受到十八世纪模式的影响。这种朝着节俭和控制方向发展的高峰出现在战后，最显著地是体现在几乎简朴至极的《小提琴与大提琴奏鸣曲》（1922）中，拉威尔认为，该作品标志着他创作生涯中的一个转折点，并且他还对该作品评论道："这个音乐已被剥得只剩下了骨头"。 127

正是通过他最后的大型作品，即1930和1931创作的两部钢琴协奏曲（第一部单为左手而作），拉威尔继续完善着这种更加简朴的风格。偶然地他也尝试

了“双调性”（在 1925 年完成的独幕歌剧《儿童与魔术》中运用明显，该剧有许多段落同时使用了两个不同的调号）这样的现代和声技术，但这种新手法基本上是作为一些表面的装饰，一种稳固的调性和三度和声仍然是其基础。

与其说拉威尔是一位伟大的创新者，还不如说他是通过对现代手段的明智使用,而“更新”传统作曲技术的一位大师。大型交响乐作品的写作也不是他的强项，像《达芙妮与克洛埃》（为贾吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团而创作）和两部钢琴协奏曲这样的作品包含了一些稍长的乐章，但拉威尔在相对有限的形式上下文中才表现得更加自如。他的才能从本质上讲表现在抒情的气质上，他的优秀的成就尽管在规模上并不宏大，但却具有一种光洁的美感和技术上的典雅精致，这些品质使其作品与众不同。

第六章
欧洲大陆以外

英国音乐

至 1900 年，英国音乐创作已陷入衰微差不多两个多世纪——即一段音乐的黑暗时期。虽然早在都铎王朝和伊丽莎白时代，英国音乐曾经显赫出众，但是从 1695 年普塞尔去世到二十世纪初，却没有出现过一位享誉世界的英国作曲家。在导致英国音乐迟缓发展的诸多因素中，最不寻常的是，亨德尔在十八世纪上半叶对英国音乐生活的控制。这股外来影响力强大到难以抵御，致使本土作曲家们与自己的传统音乐失去了健康的联系，转而向欧洲大陆寻求音乐的灵感和教育，由此促成了一种平淡而保守的作曲观。进入十九世纪，亨德尔的角色被另一位同为外来的作曲家替代，即门德尔松——尤其指那位更加保守的写清唱剧的门德尔松。英国乐派的特征与品质进一步阻碍了自己音乐生活的发展，他们无有例外地表现出观念教条刻板和手法老套过时。 128

终结这一停滞时期——更引人注目的是当人们考虑到在这一时期内英国在其他艺术门类中不同寻常的多产——的标志是，休伯特 · 帕里（1848—1918）和查尔斯 · 维利尔斯 · 斯坦福（1852—1924）等新一代作曲家的出现，他们具有更加远大的世界性的眼光和对当前欧洲音乐发展的兴趣。步其后尘的是两位年轻作曲家：爱德华 · 埃尔加（1857—1934）和弗里德里克 · 戴留斯（1862—1934）。他们二人都充分了解当时欧洲大陆的最新动向（埃尔加倾向德国，而戴留斯倾向法国），创作的作品具有较高技术水准和丰富个性，并为英国音乐确立了新的标准。尽管埃尔加音乐中那种原创性和复杂性起初在欧洲大陆比在 129

英国本土得到了更好的理解和赏识，但他无疑是一位十分重要的作曲家。1899年《“谜语”变奏曲》的问世——这是一部大型乐队作品，音乐的技巧和表现力完满和无可挑剔——似乎向世界宣告，英国为自己音乐的重生做好了准备——一个由所谓“英国的复兴”所实现的预言，并成为二十世纪音乐史上的重要篇章之一。

《“谜语”变奏曲》确立了埃尔加在当时英国乐坛上的领袖地位，之后，他创作了一系列探索欧洲重要传统体裁的作品：清唱剧《杰隆修斯之梦》(1900)、《基督使徒》(1903)、《王国》(1906)；协奏序曲《安乐乡》(1901)；交响诗《法尔斯塔夫》(1913)；《小提琴协奏曲》(1910)和《大提琴协奏曲》(1919)；三首晚期的室内乐作品：《小提琴奏鸣曲》(1918)、《弦乐四重奏》(1918)和《钢琴四重奏》(1919)。埃尔加的两部交响曲特别重要。《第一交响曲》直至1908年（五十一岁）才写就——这与勃拉姆斯类似，勃拉姆斯对他的创作影响很大，同样与勃拉姆斯相同的是，《第二交响曲》(1911)也是紧接《第一交响曲》之后完成的，它们体现出埃尔加驾驭交响曲的能力。他的交响曲气势磅礴，内涵丰富，能与勃拉姆斯、布鲁克纳和弗朗克等前辈们不朽的创作相媲美，它们奠定了英国交响曲的地位，成为后来的英国作曲家沃恩 · 威廉斯和沃尔顿创作的重要基石。

尽管埃尔加的音乐深受德国晚期更加保守的浪漫主义潮流的影响，但是那种庄严激昂及贵族气质（著名的《威风凛凛进行曲》尤为明显）的音响一听就属于英国，并有力地激发起一战前爱德华时代英国生活中的那种乐观主义精神。然而战后，埃尔加感到自己远离了当时英国占主导地位的新音乐思潮，没有再创作出重要的作品。虽然埃尔加生活在二十世纪初的三十年，但是他却基本上固守着陈旧过时的音乐理念。他的音乐风格对年轻的本国人几乎没有什么影响，不过作为两百年后第一位被世界公认的英国音乐家，埃尔加对后辈的重要性是不该被低估的。

130

弗里德里克 · 戴留斯在英国音乐史上的地位更不确定。他虽然出生和成长在英国，但从二十二岁开始一直背井离乡，先是暂居美国，再到德国（在那他进入莱比锡音乐学院学习），最后于1888年定居法国。他的作品中毫无民族化的特点，只是偏爱用音乐描绘田园风景。然而戴留斯笔下的英国乡村并不由地

道的民歌表现，而是一幅充满着由平静而适度起伏的半音化和声和细腻的器乐色彩变换所描绘的乡村景象。戴留斯的同胞们发现他的音乐有点矫揉造作，以他们的口味来看戴留斯的音乐显得过于精致，在英国，接受戴留斯比接受埃尔加要慢得多。甚至在今天，戴留斯也只是一位边缘性人物，他最为人所知的是管弦乐音诗，特别是《布里格集市》（1907），《孟春初闻杜鹃啼》（1912），以及合唱与乐队作品《海的漂流》（1904）和《生之弥撒》（1908）。在他的歌剧中，《乡村罗密欧与朱丽叶》（1901）最常上演。

沃恩·威廉斯

当埃尔加和戴留斯再次将英国与当时欧洲音乐发展稳固地联系在一起的时候，拉尔夫·沃恩·威廉斯（1872—1958）则率先重新建立起与英国本土音乐传统富有成果的联系。在伦敦，沃恩·威廉斯曾师从于伦敦皇家音乐学院（1919年之后他也在那任教）的帕里和斯坦福，此外，他前往欧洲大陆接受了大量的音乐训练，在柏林师从马克斯·布鲁赫，1908到1910年是他成长发展的后期，年近四十岁的他，来到巴黎师从拉威尔。像巴托克和亚纳切克一样，沃恩·威廉斯的发展也远远走出了欧洲音乐传统的中心，他试图从英国民歌音乐中寻找到新意、活力和独立自主，并作为自己艺术创作的基础。像他们一样，他也把自己一生中大量的精力投入到对民间音乐的严肃研究之中。如同研究英国传统宗教音乐一样，对民间音乐的兴趣也深深地影响着沃恩·威廉斯的创作观念。（1906年出版的为英国教会创作的《英国赞美诗》[*English Hymnal*] 是那两年来工作的很好体现）。简洁与率真两大特征在他许多作品中显而易见。

对沃恩·威廉斯而言，其他重要的本土影响来自从邓斯泰布尔到普塞尔（沃恩·威廉斯曾编订出版了普塞尔的《迎宾曲》）的伟大的英国创作传统。这种承继关系在创作中很明了，如对调式三和弦的偏爱以及对自由伸展性节奏型的喜好（这与十九世纪德国音乐中的韵律重音并不相同）。关于发掘民间音乐，沃恩·威廉斯这么写道：与其说这给英国作曲家们提供了一些新的什么，还不如说是“去发现一些被外来事物掩盖起来的东西”，这种表述与他的音乐特征相当 131



1921年9月，拉尔夫·沃恩·威廉斯（右）和古斯塔夫·霍尔斯特在马文尔纪念馆［Malvern Halls］散步观光（由切尔腾纳姆［Cheltenham］古斯塔夫·霍尔斯特故居博物馆［The Gustav Holst Birthplace Museum］提供。）

吻合。“我告诫年轻作曲家”，他写道：“首先学习母语，掌握自己的传统，然后才知道想做什么。”[1]

沃恩·威廉斯走向成熟的过程较为缓慢，直到三十多岁创作中才完全形成属于自己的声音。一部《大海交响曲》（为独唱、合唱和乐队而作）结束了威廉斯的初学阶段，耗费约六年时间完成于1909年，它编制庞大，歌词取自沃尔特·惠特曼。同年还写下《在温洛克边界》（为男高音、钢琴和弦乐队四重奏而作），歌词采用A. E. 休斯曼的六首诗，这部作品确立了沃恩·威廉斯作为新出现的重要人物的地位，形成一种具有明确英国民族特色的庄重乐风。尽管某些“气氛性”的弦乐写法显露出作曲家与拉威尔的联系（写这部作品的时候他们在一起），其中醒目的人声线条，简单而平直的旋律形态，都体现出作曲家典型的成熟风格。

132

1. “Nationalism and Internationalism,” *Beethoven's Choral Symphony and Other Writings* (London, 1953), p. 106.

谱例Ⅵ—1：沃恩 · 威廉斯，《在温洛克边界》，第二首，第 1—11 小节



第二首歌曲的开头，歌词为“从远方，从黄昏到早晨”，流露出恬淡平静下的精致，在沃恩 · 威廉斯的音乐中较为常见（谱例Ⅵ—3）。民歌般声乐线条的起始乐句的旋律轮廓（第 3—4 小节）——而非节奏——源自钢琴声部丰富的三和弦引子的高声部，这一关系在第二乐句中人声和钢琴共同呈现时得到加强（第 5—6 小节，人声原来的 G♯现在变成 G♮，与伴奏统一）。第 3—6 小节构成了一 133

个被第 7—11 小节（一个被大大改变的“后果”）所平衡的“前因”：第 3—4 小节的人声线条在第 7—9 小节被自由地倒转和拉长了一个 2/4 拍小节的长度，而钢琴的高声部音型则被简化和扩大了，整个乐句结束在第 10 小节，以自然音下行到 C♯（代替了前面的 C♮）。这个 C♯表示第一次离开了 E 大调的收束，是整个段落的落点，并把人声线条从重复的、持续音似的 B♮向上推，由此也使第 8 小节敏感的七音 D♮——在最高声部被听到——得到解决。钢琴声部以非功能性的平行三和弦衬托着，与旋律互为一体，但并不带有和声推进作用，这是沃恩 · 威廉斯常用的手法，于是形成了一些交叉关系（第 1、2、3 小节与第 5、6、7 小节是 G♮与 G♯相对；在第 8—11 小节是 E♯与 E♮相对——通过插入一个 B 大三和弦来协调这种交叉）。

次年，弦乐作品《托马斯 · 塔利斯主题幻想曲》反映出沃恩 · 威廉斯对英国早期音乐日增的兴趣。该作品主题不仅直接取用十六世纪英国作曲家塔利斯，而且单乐章的形式也类似于伊丽莎白幻想曲（或称“英国幻想曲”[Fancy]）典型的分段结构。另外，主要的织体构思源自巴洛克模式，整个弦乐队也出于这一构思被分为四人与九人两个对峙的室内小组。乐曲整体的形式构思是对基本旋律材料的自由演化的变奏处理，这一手法自此将一直是沃恩 · 威廉斯音乐的特点。

《塔利斯幻想曲》是沃恩 · 威廉斯第一部获得完全成功的乐队作品，与《大海交响曲》一道，预示了威廉斯作为一位主要交响曲作曲家的发展。沃恩 · 威廉斯共有九部交响曲，它们以比较规律的间隔出现在 1909 到 1957 年间，这些交响曲奠定了二十世纪英国交响乐派的地位，它们能与当时的斯堪的纳维亚（西贝柳斯和尼尔森）和俄罗斯（普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇）的作品相媲美。除了承续本民族传统之外，沃恩 · 威廉斯并没有割裂与欧洲交响曲传统的联系，这些交响曲与浪漫主义欧洲前辈们的创作关系紧密：如总体形式布局，对各乐章间主题再现技巧的依赖，四部交响曲对描述性和内容性标题的运用，三部交响曲对人声的采用。

134

但有些新的东西也使得这些作品与这一传统主线相背离。其中最直接可见的是音乐中不可缺少的旋律以及非展开性特征，这与受民歌影响是相一致的。但最具原创意义的，是在形成大型曲式结构时所采用的一种展开材料的新方式，即

不依靠不同层次间的对比，并且基本上不带戏剧性特点。这种旋律性的非展开特质在水平较低的作曲家笔下可能只是导向一系列互不相连的曲调,但沃恩 · 威廉斯却通过变奏手法将之实现，这些手法使得每个乐章都得以从其原初的材料中有逻辑地演化发展出来。或许，这种高度个人化的交响连续性概念正是他对新英国学派交响曲创作的最大贡献。

沃恩 · 威廉斯交响曲的音乐语言和写作技术在近五十年的时间里一直保持非常的稳定，前四十年致力于对这一基本方法进行缓慢而审慎的发展。但这些作品的表现性特征不尽相同，逐渐从前三部交响曲（都有标题音乐特征）本质上的田园风格和明确的民族性特质——在 1921 年的《田园交响曲》中达到高潮——向晚期作品更为阴沉紧张的氛围发展。与同期进步的音乐发展相比，沃恩 · 威廉斯的这些交响曲在观念上显然很保守。很清楚，作为从十八、十九世纪延留下来的一个残存物 [holdover]，交响曲这一体裁一直特别抵制激进的发展，因而二十世纪那些革命的音乐家们多对它持回避态度。然而，沃恩 · 威廉斯则跻身于那些在新的时代中完成了对交响曲遗产进行保护和发扬光大的优秀作曲家之列。

与沃恩 · 威廉斯交响曲中突出的旋律性特点相一致，他的其余创作被声乐作品所主导。除了大量的歌曲与合唱外——大多带有乐队伴奏，他还写下了三部歌剧:《牲口贩》(1914)、《约翰爵士在恋爱》(1928) 和《骑马下海人》(1932)，以及“假面剧”《约伯》(1930)、“道德”歌剧《天路历程》(1949)，此外还包括为舞台剧、电影和广播所作的配乐。作曲家的长寿，以及他直到生命最后仍坚持创作，导致了他的令人印象深刻的巨大的作品数量。

霍尔斯特

继沃恩 · 威廉斯之后，成熟于第一次世界大战之前最重要和最具独创性的英国作曲家是古斯塔夫 · 霍尔斯特 (1874—1934)。在年龄上两人只差两岁，都是皇家音乐学院的同窗好友，音乐知音，并时常就各自当时的作品相互征求意见和批评。虽然与沃恩 · 威廉斯一样，霍尔斯特也对英国的民间音乐和伊丽莎白时代的音乐情有独钟，但这些极少影响到他的创作。这两位朋友在其他方

135

面也有很大的不同。霍尔斯特出自欧洲音乐世家，他在兴趣和态度上比沃恩 · 威廉斯更宽广，更具世界性。他早年对印度文学及思想的兴趣，对他的音乐有着本质的影响。（他甚至还学过梵文，由此可以了解第一手文字资料。）他还钻研占星术，这一兴趣促成了他的一部重要作品《行星》的诞生。

与沃恩 · 威廉斯类似，霍尔斯特的成长也比较缓慢。他年轻时的作品带有瓦格纳的特征，只是在当他熟悉了英国民间音乐致使早期的半音主义特征被弱化之后，霍尔斯特才逐渐形成自己的个性。不久，异国情调倾向变得明显起来。室内歌剧《塞维特丽》（1908）的乐风新颖简洁而率真，已经反映出他对印度文化的兴趣，而管弦乐组曲《贝尼 · 莫拉》（1910）则包含了对霍尔斯特曾在阿尔及利亚度假时听到过的东方音乐的回声。

《行星》（1916）使霍尔斯特跻身于当时英国优秀作曲家之行列，这是一部七乐章管弦乐组曲，每个乐章都是对一个行星占星术“特征”的一种音乐描绘。其总体上三和弦和调式化的性质通过一些探索性的做法，尤其通过频繁的“不规则”节拍，而产生出生动的效果。在这一点上，斯特拉文斯基的影响与在音乐的其他方面一样明显，总体来说，对于进步的当代影响所持的开放态度，使得霍尔斯特的创作与沃恩 · 威廉斯的相区别开来。尽管缺乏某种优雅（霍尔斯特自己并不认为《行星》属于他最好的作品），《行星》还是获得了人们的热捧并给作曲家带来很高声誉，至今仍是该作曲家的一部受到好评和上演频繁的佳作。

在一个强劲和充满动势的第一乐章（“火星，战争使者”）之后，第二乐章（“金星，和平使者”）开头给出一个相对宁静的片段（谱例Ⅵ—2），圆号独自奏出一个四度（F—B♭）自然上行，然后重复它的音型，作为呈反向进行的木管组平行三和弦与七和弦的低音。E♭大调是该乐章主调，开始只作间接的暗示，而当第一句意外地终止在由长笛和单簧管的汇合而构成的D♭小三和弦上的时候，又被大大地破坏掉。独奏圆号抓住这个D♭小和弦，开始了一个对前五小节低一个大三度的模进重复，严格进行（尽管有音色变化）至结束和弦。后面的B♭小调替代了一个严格出现的B𝄫小调，这一替代起到了推动音乐回到主调范围的作用。柔和的力度（每句伴有渐弱），木管乐句的渐慢节奏，音高的下行走向（高低两个声部轮廓的模进重复），以及不断的反复进行，赋予了这一段松弛、平和的特点。然而，一个明显的紧张因素（来自调性模糊及轻度不协和复和弦和声）制造出

136

谱例Ⅵ—2：霍尔斯特《行星》，“金星，和平使者”，第1—10小节



一种与之前所提及的沃恩·威廉斯谱例中的平静十分不同的感觉。

霍尔斯特的大型作品还有：清唱剧《耶稣赞美诗》(1917)、《赋格序曲》(1922)、歌剧《在野猪头酒家》(1925)以及管弦乐《埃格顿荒野》(1927)，作曲家认为这些是他最好的作品。1920年代的作品体现出他对对位的重新兴趣，和一种总体上更加严谨的创作态度（例如《在野猪头酒家》中的许多音乐都用了十七世纪的舞曲形式）——一些风格特点体现出当时欧洲音乐中的新古典主义倾向，而民族特性较微弱。毫无疑问，部分地由于这一原因，对下一代更加走向国际化的英国作曲家而言，霍尔斯特比沃恩·威廉斯更有影响力。 137

霍尔斯特在英国音乐教育界也是一位重要人物。他不仅在皇家音乐学院和瑞丁大学学院任教，还活跃在青少年和爱好者的音乐教学中。他的一些合唱作品就是为业余合唱团写的。霍尔斯特早年曾在乐队中演奏长号，在此期间也写下几部

重要的音乐会管乐队作品，包括三部组曲（其中之一为某管乐比赛中的参赛作品）——它们是引起二十世纪对这些之前曾被忽略组合严肃关注的早期范例。

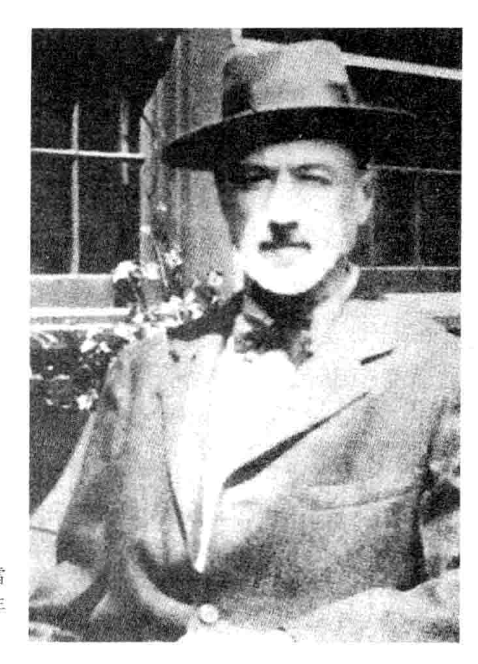
埃尔加、戴留斯、沃恩 · 威廉斯和霍尔斯特等大人物只是英国音乐“复兴”的组成部分。同样重要的是二十世纪初一批年轻作曲家的存在，虽然他们不那么出众，但是都很有才气并且专业性很强。他们共同给英国音乐舞台重新注入了活力，将其从一潭平淡守旧的死水转变成一个醒目活跃的中心。他们中的佼佼者有格兰维尔 · 班托克（1868—1946）、约翰 · 艾尔兰（1879—1962）、弗兰克 · 布里奇（1879—1941）和阿诺德 · 巴克斯（1883—1953）。或许是作为对英国音乐创作长期低迷的一种补偿，他们关注于创作十八至十九世纪标准体裁的作品：班托克写了许多音诗和标题交响曲，巴克斯创作了七部交响曲，同时，布里奇和艾尔兰关注于室内乐创作。作为老师和榜样，这一代作曲家为未来英国音乐的发展奠定了坚实基础，而他们的理想已通过贯穿这个世纪的具有非凡天才的作曲家的出现得到实现。

艾夫斯和美国音乐

在步入二十世纪时，美国的音乐会音乐总体上受到欧洲模式及标准的支配。通常的情况是，那些展示出非凡才能的年轻音乐家们都是被送到欧洲接受音乐教育的，那个阶段几乎所有优秀的美国作曲家都曾在德国的音乐学院接受过训练，他们包括乔治 · W. 查德威克（1854—1931）、爱德华 · 麦克道尔（1860—1908）和丹尼尔 · 格雷戈里 · 梅森（1873—1953），在德国的音乐学院中，他们学习到重要的欧洲艺术音乐的观念、形式与技术。他们的创作较大程度回避了对美国本土传统素材的运用。甚至当这样的素材出现时，比如在麦克道尔的《印第安组曲》（1895）或梅森的《黑人主题弦乐四重奏》（1919）中，它们却被处理成了在一种本质上欧洲语境下的“异国情调”。

138

奇特的是，一位欧洲的作曲家向这些美国的“民族主义者们”展示了这一方式。捷克的安东宁 · 德沃夏克于 1892—1895 年间曾访问过这个新大陆，在受邀访美讲学期间，当地音乐给他留下了深刻印象，某些元素被他融入到著名的《自



大约1935年查尔斯·艾夫斯在他康涅狄格州雷丁市西部的家中，这是他结束创作生涯的几年之后。

新大陆交响曲》（1893）中——其实作为一位坚定的民族主义者，之前他的作品多取材于自己的故乡波西米亚。在到美国大约两年后写下的一篇具有影响力的文章中，德沃夏克鼓励美国作曲家们跟他学习如何在保持欧洲音乐会精神的音乐语法基础上吸收融化本民族音乐资源。

然而在世纪之交，至少有一位美国作曲家在试图突破这种欧洲模式。查尔斯·艾夫斯（1874—1954）在音乐史上占据着一个特殊位置。虽然他在发展一种带有鲜明民族风味的严肃的美国音乐会音乐的过程中发挥了重要的作用，但是他生前在创作力还很旺盛的时候（从大约1895—1917年），却几乎完全远离公众及其他作曲家群体。那时，艾夫斯的作品实际上从未上演，因此未对其他作曲家产生任何影响。当然，很有可能的是，这种孤立本身对于艾夫斯发展一种不受欧洲传统积淀所制约的音乐风格是非常重要的。

显然，艾夫斯确实接受过多少有点传统性质的音乐教育。童年时他曾学习管风琴与钢琴，并由此而熟悉许多经典的键盘文献，这些内容时常反映在他成熟的音乐中。不过他的成长地康涅狄格小镇上的本土音乐——当地的赞美诗、流行歌曲和爱国歌曲、进行曲以及舞曲曲调——对构成他的创作个性也同样重要。

艾夫斯的大部分音乐训练来自其父乔治·艾夫斯，他是小镇上的乐队指挥和教堂音乐师——一个对一切都充满好奇的人，曾有过指挥四分之一微分音乐和同时用多调性来演奏乐曲的经验。正如艾夫斯时常强调的，父亲对他的影响特别重要，这尤其表现在使其逐渐认识到，应该用一种开放的态度来构成“正确的”音乐。

艾夫斯沿着自己的道路进行创作的意图，从他选择去耶鲁大学而不是欧洲进行音乐学习上进一步显现出来。就读于耶鲁时，艾夫斯在受人尊敬的美国作曲家霍雷肖·帕克（他本人受到的是德国训练）门下接受了扎实的传统教育。尽139管他时常因所受的音乐教育过于专业和保守而踌躇不已，但从老师那里还是学到了许多东西，虽然两人之间存在差异，但是艾夫斯非常尊重帕克，并在他的指导下创作了最初的一批大型作品，包括《第一弦乐四重奏》(1896)和《第一交响曲》(1898)。他于1898年被授予了学位。

离开耶鲁后不久，艾夫斯并没有选择以音乐为职业。与此相反，他投身到人寿保险行业中，并且直到1930年退休前都在此行业做得很成功。关于艾夫斯把作曲只是作为一种业余爱好，有各种各样的解释。从音乐上看，最重要的结果是由于经济上的独立，艾夫斯可以天马行空任意创想，无需顾及大众或其他音乐家的想法——甚至无需考虑这些音乐是否会被演奏。比西方音乐史上任何大作曲家可能都有过之而无不及，艾夫斯完全是为自己创作，甚至常常对他的140作品最后能否构成一个完整的形式也不在乎。(艾夫斯作品的编辑过程也是这样，有时确实是需要将散乱的草稿“集合”成作品。)这一点很重要，即对于艾夫斯来讲，他的观念是将音乐视为一种“开放的”艺术形式，可以包容所有音乐类型，并把它们整合成一个更高的综合体，这完全超越了他同时代人的认识。这就是为什么他不得不在几乎完全孤立的状态中，不断进行探索的原因。

一个清晰的年表很难记录下艾夫斯创作的轨迹，因为他的许多创作历时较长，往往一部作品放了几年后又重新拾起。实际上，当艾夫斯想到他的作品还处于未“完成”状态并且还可以继续添加和修改时，他似乎是既得意又高兴。此外，作品之间的界限时常很模糊，因为较早一部作品的材料常常被融入到另一部较晚的作品中。尽管艾夫斯最重要的作品都写于二十世纪的第一个十年里，但多数作品——尤其是那些雄心勃勃的作品——需要酝酿五或十年时间，有些甚至更长。

在艾夫斯的几部早期作品中，已经体现出许多非凡的技术创新。例如《收

获季节之歌》(1893)中的四声部赋格,每一声部调性都不同;《诗篇第五十四篇》(大约1894)包括了一些完全运用全音阶的段落。相比而言,作于耶鲁大学时的作品看起来经验不足,尽管它们是艾夫斯掌握扩展形式的逐一见证。显然,在毕业之后的创作中,艾夫斯音乐想象上的旺盛能力和创造力得以体现。

其成熟风格的最大特征在于作品的可变性和多样性。尤其在一些歌曲中,许多作品保持着传统的调性。例如《儿童时光》(1901)、《在河上》(1916)和《两朵小花》(1921),都保留着较为简单的音乐语言,而这些都被艾夫斯进步的当代音乐语言抛弃已久。但这正是艾夫斯所要思考的,即旧的技法是否一定要在新技法创造出来之后被抛弃;是否可以在包容性较大的音乐内部延续,与最彻底和革命性的新发展并存。他曾写道:"为什么非要把调性彻底轰走才对,我不这么认为。为什么它应该永远出现,我也不明白。对我而言,这主要取决于——就像根据温度添衣一样——一个人究竟想要做什么,取决于一天的时间或生命中其他机遇中人的精神状态"。[2] 艾夫斯的调性观念是并不把调性看作是一种支配 141 所有音乐的"自然"体系,而是把它看作是为了实现不同表达目的的许多可能之一,这种关于调性的观念与勋伯格的无调性观念具有同等的革命性。

然而,就是在最简单的歌曲中,艾夫斯也试图放进一些略微错位的东西。例如,调性似乎以某种方式"偏离"了,听起来不再是传统的上下文关系。《查理 · 鲁特拉齐》[*Charlie Rutlage* 1920]想唤起一种简明的美国西部牛仔歌曲的特征,但同时对这种体裁进行戏仿。其声乐线条中的节奏难以想象的复杂,与和声中偶尔出现的"错音"一道,同开始时钢琴伴奏的那种几乎乏味的规律性形成对抗;高潮处,当查理和马翻落时,音乐几乎失控,密集的音块爆发出激烈刺耳的声音,占据整个钢琴音域。同样,《在河上》直接运用了赞美诗旋律,组成两个八小节乐句,都在主调上结束;但是每一个终止式之后,"正常"的进行被之前受到扭曲的回顾性歌曲片段所打断,使得音乐偏离调中心,而处于一个模糊的状态。

《在河上》的旋律完整引自罗伯特·罗利广为人知的赞美诗曲调,该旋律体现出艾夫斯最典型的技术特征之一:音乐引用[musical quotation]。虽然

---

2. *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings,* ed. Howard Boatwright (New York, 1962), p. 117.

在这部作品中艾夫斯引用了完整旋律，但很多时候他仅选取著名曲调的个别片段，时常把它们混合到复杂、多层的织体中。他的引用来源是典型天主教的：尤其是人们喜爱的赞美诗，也包括当时的流行歌曲、进行曲、雷格泰姆音乐，此外，一些标准音乐会作品的片段也很常见。但是无论面对什么材料，艾夫斯都不是简单地为引用而引用。他肯定要改变那些被引用的材料，或是将其置于新的、更复杂的上下文中，或是通过内在的改变来将其变形。

艾夫斯能够很好地对不同材料进行合成和重塑，这在《我们的父辈热爱的东西》（1917）的开头几个小节（谱例Ⅵ—3）中表现明显。歌曲的和声语汇（由典型的三和弦构成）体现出作曲家单纯的一面，尽管具体的调性中心实际上很模糊。（这首歌曲看上去开始在 C 大调，引用段及其收束部分转到 F 大调，在最后出现在 G 大调之后，又以一个未解决的不协和和弦停在了一个远关系调域中）。人声以引用《迪克斯》[*Dixie*] 开始，但在第 2 小节的三个四分音符之后，引入《我的肯塔基故乡》[*My Old Kentucky Home*] 第一句一部分，音乐以级进的方式从 C 到 F。起初，这些引用片段很模糊不清，它被第 3 小节的第二个八分音符142上出现的《迪克斯》开头音乐的切分音重复所切断。（伴奏两次模仿《迪克斯》的起句，虽然在“错误”的调上。）然后，《我的肯塔基故乡》的片段被再次引入，此时却在 F 大调上开始（第 3 小节，第三拍），然后一再重复（第 4 小节，最后一拍），这里终于用了原始旋律的正确节奏。如果真是原原本本地引用，音高应该是 D♮和 C♮，而不是第 4 和第 5 小节上的 D♯和 C♯；旋律因这两个音的升高而被扭曲，这正是艾夫斯典型的做法，也说明了它们的非常规记写方式（是 D♯和143C♯，而不会是 E♭和 D♭）。在第 6—7 小节较直接地引用了《在瓦伯西河岸边》[*On the Banks of the Wabash*]（G 大调，虽然这里伴奏暗示着 F 大调）；最后，第 8 小节的下拍清晰地引出赞美诗《内特尔顿》[*Nettleton*]。

这样，整个声乐线条是通过借用曲调的不相关片段拼接而成，折射出或远或近记忆中的一种特殊逻辑关系。这种方法与歌曲的歌词（由作曲家本人写成）完美地融合在一起，歌词就是由一系列分隔开来的和（按普通水准看）没有连续性的“瞬间快照”集合而成。然而，艾夫斯令人信服地把这些碎片收拾成一个个连续不断的乐句，尽管它们来源丰富，但却形成一个大的统一体。他能做到这一点某种程度上是通过节奏和音高上的聚合技法（重叠乐句、线状连接等），

谱例Ⅵ—3：艾夫斯，《我们的父辈热爱的东西》，第1—9小节



某种程度是通过所有不同材料构成的一个网状动态关系。以下列出这个例子：从G到D的下行四度，共同出现在《瓦伯西河》（第7小节，第一和第二拍）和《内特尔顿》（第8—9小节，最后一拍）引用句的结束处，伴奏都在高声部形成预示（第6小节）和呼应（第9小节）。重要的是，艾夫斯必须改变《瓦伯西河》和《内特尔顿》引用句的最后一音以便衔接。这里，对借用材料的变异并非随意，

而是构成了一个统摄性乐思的组成部分。

艾夫斯通过引用导致了一个全新创作方法的产生，即制造一个在不同元素汇集下的大综合体——这种方式被称为“组合式创作”[combinational]。构成音乐的各个部分——抽取自大量资料，有借用也有照搬原曲——前后和同步地并置在一起。音乐的形式就是对这些不同元素进行平衡和调解，表现性内容的一个重要方面也来源于这些元素相结合所产生的出乎意料的联系。尽管艾夫斯所用的材料常常很“普通”，可是他以自己的方式给它们注入了新的不可思议的活力，于是，引用曲调因所处环境而改变。

当然，在艾夫斯的笔下，统一性并不仅仅是不同材料之间的关系问题（虽然这点很重要——例如，一部作品中所借用的多种元素几乎总是有着共同的重要音乐特征，艾夫斯总是千方百计去挖掘这种特征）。统一性也从外部强加于音乐材料之上，通过艾夫斯对它们态度的一致性和让它们出现在一个更大的包容性框架中。（这方面，也像其他方面一样，艾夫斯的做法接近马勒。）

艾夫斯进步、创新的一面，可以在他为不同器乐小型室内组合所作作品的最集中精练的形式中看到。早在他的大学时代，艾夫斯就开始为“剧场乐队”写作，这些留守在剧场的小乐队为舞台表演提供戏剧音乐，之后他特别喜欢这种临时拼凑的组合，编制大小从几件乐器到室内乐管弦乐队，用它们来演奏大胆“实验”性的短小作品。在这里，他大胆尝试新的创作技术，常常领先数年于那些同辈的欧洲作曲家们的创作（而对他们的创作，艾夫斯几乎一无所知）。尽管在这些作品中通常没有直接引用，但某种典型的流行音乐的味道，如管乐队音乐和雷格泰姆，仍然是常常可察觉的。我们曾提及艾夫斯早期对十二音和双调性因素的使用，时间要回溯到1890年代初，这是热衷于尝试新事物（它们对大脑和耳朵发起挑战）的表现，这种试验精神遗传自他的父亲，并贯穿了他的整个创作生涯。

144

一个例子是谐谑曲《越过公路》（1906—1913），是一次对多层对抗的节奏动态进行合并或重组的探索。如艾夫斯常做的那样，作品的构思（他称之为“一种街舞的模仿”）产生于用音乐来唤醒一个非音乐事件的兴趣：“在清晨，人们的声音来来去去，所有的人都是不同的脚步，可有时又都相同—— 马群或快步小跑，或慢跑，有时放慢如散步……突然一个手推车急速盖过所有节奏（脚步、

145

马步和人声）——然后又回来。我感到吃惊的是，有如此多不同的拍子、时间、节奏等被合在了一起——但却十分自然，至少当你去适应它的时候没有觉得不自然。”[3]

谱例Ⅵ—4包括复杂的交叉节奏和节拍细分，它们出现在《越过公路》中。标记着5/8拍拍号的每一个下拍都有鼓的声音，但相互模仿的单簧管和小号声部却把小节各分成相同的两个5/16拍的组合，因而与记谱的八分音符律动产生矛盾。同时，长号和钢琴在大管的支撑下在低音区奏出击打似的音块，每个音块持续一个附点八分音符时值，并由此把三个小节作为一个整体划分成十个同等的子单元。

谱例Ⅵ—4：艾夫斯《越过公路》，第46—48小节



在几部作品中，艾夫斯已经在探索音高序列，特别明显的是《音之路一号》

3. *Memos*, ed. John Kirkpatrick（New York, 1972）, p. 62.

（1911）、《音之路三号》（1915）和《半音阶旋律音调》（约 1919）。尽管艾夫斯这类做法先于勋伯格最早的序列和十二音创作（它们直到 1923 年之后才被发表），不过与他的这位奥地利同行不同的是，艾夫斯并不在意要将其发展为一个统一的序列体系。例如在《音之路一号》中，这里实际上有两个序列，但既不是十二音也没有严格坚持什么原则，其序列所代表的只是许多影响整个音高组织元素中的一个元素。在《半音阶旋律曲调》中，艾夫斯只用了一个序列（这个例子是十二音序列），组织上并没有什么一贯性，音乐有一种很强的调性感。《来自尖塔和群山》（约 1901）建立在一个逆行结构之上（这个结构甚至带有节奏时值序列化的特点）：从二分音符（八个十六分音符）到一个附点八分音符（三个十六分音符）直到作品中部的时值持续递减，之后逆转进行直至回到开始的二分音符。（有一个相似的段落，不过没有逆行，它出现在《越过公路》的尾声）。

艾夫斯对将较大的乐队组合细分为几个较小的小组这一做法也很感兴趣，这些较小的组合可以既从空间上也可从音乐上加以分开。《未作回答的问题》（1906）由三个不同的乐器层构成，它们各有自己的音乐特征：舞台下面的弦乐，用简单的 C 大调三和弦——但很柔和地——在背景中持续；独奏小号是一个两小节的半音音型，在全曲中断断续续反复出现七次（代表标题的"问题"）；一个长笛四重奏，它回答了小号的前六次陈述（最后一次则保持"未回答"），每一次回答都更长、更响亮、更不协和及更加半音化，节奏也逐渐狂乱。

146 这在当时是格外的超前，这种明显表现了超出音乐观念之外的多层结构，具有典型的艾夫斯特点。一些看似无关的风格元素以不同的结构特点呈现出来：小号的音乐持续着一种"固定"的品性，不变地一次次重复，同时，长笛音乐在延伸和发展着，而弦乐形成一个自然的背景并与另两个醒目的对象形成对峙。但是，它们最终合成一个共同体并在以不确定的方式消失之前运行到高潮点——即长笛的最后一次回答。

关于长笛的音乐，艾夫斯在总谱前言中指出："这部分不需要按所指示的精确时间来演奏"。这只是在他作品中许多音乐上"不确定"——即给演奏者在演奏中留出相当大的选择空间——的例子之一。在艾夫斯的音乐中，这可能包括一个特别的段落究竟应该重复几遍的问题，或甚至这个段落是否应该被演奏的问题。关于后者的一个富有幽默感的例子可在《越过公路》中看到，在这里作

曲家为一个华彩段写下这样的文字："演奏还是不演奏？如果演奏，千万不要奏得太优美——一定要平淡，甚至可能是死板和不悦耳的！"艾夫斯有时很逗趣，例如他会写上"令人皮肤发麻的行板"和"击倒人的快板"（在《第二弦乐四重奏》）这样的提示语，与他滑稽模仿的本性一道，这些都令人联想到萨蒂，当然二者的美学观念和音乐效果是不同的。

艾夫斯最具特色的方面，体现在他大约从 1905 到 1915 这十年间所写的一些相对小型的多乐章作品中，在这些作品中，他实现了他在歌曲和室内乐管弦乐作品中所运用的更为个性化的各种技术的一种高度融合。这里也更明显地体现出他的音乐与十九世纪传统的密切联系。如《第三交响曲》和《第四交响曲》，两组管弦乐曲（第一组是更为大家熟知的《新英格兰三地》），《第二弦乐四重奏》和两首《钢琴奏鸣曲》（第二首的副标题为"马萨诸塞康科德［*Concord, Mass.*］，1840—1860"），这些作品都与之前讨论过的那种复杂的包容性特质相似。它们在音乐上的陈述极其丰富，包含着取自不同音乐作品中的可观素材，以各种方式协调在一起。赞美诗曲调、流行歌曲和进行曲与不协和和声组合、节奏以及多层织体技术结合在一起，所有东西被融入到一个奇妙的混合物中，这个混合物与其说是一个统一的"风格"（一个暗示某种程度一致性的词，但这个词在这里不适用），还不如说是一种统一的和高度个人化的想象。

《第四交响曲》——以及《"康科德"奏鸣曲》这部艾夫斯最具雄心的作品——是个很好的例子。尽管完成于 1916 年，但这部交响曲的创作却历时二十多年，我们可以恰当地将这部作品的特点归纳为是作曲家此前所有作品的高点和综合，此前的许多创作都以这样或那样的形式被融入这部作品中。第三乐章回到艾夫斯早期音乐的痕迹最明显，如对一个写于耶鲁时期原先用于《第一弦乐四重奏》（1898）的相对传统的调性赋格开始乐章所作的管弦乐配器，它只在原作的基础上进行了很小的变化。但是大约十五首其他的早期作品——许多只剩下片段——也以不同方式被引入到这部交响曲中。当然，该作品还广泛引用了其他作曲家的音乐，这使它成为了艾夫斯的一个音乐记忆库，一个共同的汇合地，在这里它们被更新和吸收，并获得新生。

147

在该交响曲的第一乐章中，一个用合唱和乐队为赞美诗《守夜人，告诉我们今夜如何》［*Watchman, Tell Us of the Night*］所作的本质上三和弦的配置，被结

合到大量引用的音乐片段中，这些片段造成了一种织体复杂的和多变的管弦乐伴奏形式。尤其特别的是，还有一个同步（但相互隔开）出现的音乐层次附加上来，这一层次由竖琴与两把独奏小提琴担任，谱子上指示为一个“遥远的合唱”[*distant choir*],同时标有“几乎不被听到,一个在远处的模糊声音”的要求。这部分音乐基于另一首赞美诗《更近我主》[*Nearer, My God, to Thee*]，其特点是在四度叠置的和弦，其音高部分地与管弦乐队其他部分的音高形成冲突，因此创造出一个在矛盾音响之上的朦胧光环，这个光环为赞美诗曲调抹上了柔美的色彩，并赋予它含蓄的和模糊的神秘性。这个附加层次的音乐偶尔似乎影响了主要的赞美诗配曲，因为在这个配曲中的一些关键部分半音化的音高在不被期待的情况下被引入了，并且为了与整个作品的那种特别模棱两可的音响相一致,它结束在了下属和弦而不是主和弦,这么做是对歌词最后没有答案之问话“你可看到这美丽的光？”[Dost thou see its beauteous ray ?] 的点题。

第二乐章在丰富性与复杂性方面所体现出来的前所未有的程度，甚至更具艾夫斯特色，作曲家自己称它是一部“喜剧”。织体的密度超出艾夫斯之前的所有作品，或者二十世纪上半叶之前出现的任何作品。这里，艾夫斯将他的“拼贴”技法推到了极致，音乐的多个层面结合在一起，它们不仅在主题与和声内容上各不相同，而且节拍和速度也相互区别（要求三位指挥来协调不同的部分）。使用大量的引用，更多的不是要强调每一个引用本身的趣味特征，而是要突出通过合并和叠置后得到的一种经过组织和细心控制的“融合”。在总谱的许多地方，要想辨别出任何个别细节实际上是完全不可能的。在一定程度上，听众可以感觉到在一个密集叠置的织体整体（一些独特的音乐事件在其中偶尔和短暂地表现出来）中的各种变奏和变形。艾夫斯在一个长的“指挥提示”中谈到

148 了这个音乐，该提示主要地涉及了同步发生的音乐事件对听众的接受所产生的效果：

> 在一定程度上建立于多于一到两个节奏、旋律与和声构思的音乐中，听者也是互动中相当活跃的一分子……就像眼睛，在对一个景象的注视中，可以聚焦天空、云彩或遥远的天边，也可以感觉到前景中的色彩或轮廓，然后通过把眼睛带向前景，也能感觉到遥远的天边和色彩，同样的方法，聆听者也可

以选择在他的内心中对节奏与和声以及其他材料关系的安排。换言之，在音乐中，耳朵就像上述的眼睛一样扮演着同样的角色。[4]

在相对简单的赋格般的第三乐章之后，第四即末乐章几乎就像第二乐章一样容量复杂，不过这里在节奏及和声关系的协调上都比较传统。第一乐章中附加的“遥远的合唱”再次出现，并再次引用了《更近我主》（这种循环再现是艾夫斯音乐与欧洲浪漫主义音乐密切关系的许多标志之一），这里增加了打击乐层次，包括鼓、钹、锣（锣曾单独用来开始这个乐章），在继续贯穿在几乎察觉不到的背景中之后，打击乐又在结束处被单独听到。该合唱在第一乐章后没有再用，在这里，它以无词演唱的方式，在一个明亮宁静的段落中再现。

1918 年艾夫斯心脏病发作，并且一方面由于健康原因，另一方面也由于其他音乐家几乎完全失去了对他作品的兴趣（更不要说普通大众），因此他在生命的最后三十五年中创作很少。1920 年代初写了几首歌曲和小型钢琴作品（包括为双钢琴写的《四分之一音钢琴曲三首》），之后几乎完全沉寂。在 1920—1930 年代，他的作品渐渐地受到了美国年轻作曲家与演奏家的关注，而在进入 1950 年代后却很少被演奏。但是到了 1960 年代，艾夫斯以一种偶像式的人物突然脱颖而出，整个国际上都把他看作是美国首位和最重要的作曲家。1965 年，《第四交响曲》的首次完整上演引起了人们特别的兴趣，该作品被赞誉为现代音乐中巨大的里程碑之作。这是一次迟到的成功，其主要原因是艾夫斯所运用的许多新型作曲技术——如复合速度、多维织体、微分音调——在二战后已成为基本音乐语汇的一部分。艾夫斯是一位先行者，而现代音乐世界也终于追上了他。

4. Footnote to second movement, Symphony No. 4（New York, 1965）.

第二部分



重构与新体系：两次世界大战之间



由Felix Gilbert允许重印的《欧洲时代的结束，1890至今》（New York, Norton, 1984）。

第七章
历史语境：第一次世界大战后的欧洲

1918年年末第一次世界大战的结束，给欧洲留下了满目疮痍和一片混乱。151 敌对关系结束后谈判达成的条约明显改变了欧洲大陆的政治地理格局。旧奥匈帝国被完全瓦解了；波兰、捷克斯洛伐克、匈牙利和南斯拉夫建立了独立国家。由于战败而受压制的德国不得不把阿尔萨斯-洛林［Alsace-Lorraine］的领土让给法国，并承担沉重的战争赔款。在协约国一方与德奥作战的俄国，在战争中产生了一个新的革命政府，并着手建立起了世界上第一个共产主义国家。旧欧洲大规模地解体，与此同时，一个新的欧洲正缓慢地从战争的灰烬中形成。

对于文化上一次重大的重新定位来说，条件已经成熟。战争深刻地改变了欧洲知识分子和艺术家们的态度。现代工业社会巨大的破坏力，首次被大规模地暴露出来。由于欧洲这些国家集所有权力和资源于一体用于发展军事，它们建造了远远超过以往所知规模和效率的战争机器。新式机械化部队非人性的、摧毁一切的威力，以一种全新和超强的方式把战争的恐怖和悲惨带给世界。战争最终的死亡人数是前所未有的，紧随其后的是其造成的同样程度的物质和感情上的灾难。

科技世界观的乐观假设和对经济、社会持续进步的普遍信念，被这些大的灾难性后果从根本上动摇了。许多战前艺术家的观念也同样发生了转变，他们原 152 本以为个人艺术主张的影响力能够明显改变物质主义者的态度，而且通过超越日常体验的实际现实，他们能够培养出一个建立在个性、想象力与人的自由之上的新的意识水准。战前技术实验的那种引人注目的程度和精神骚动与重生的感受，很大程度上都是由于对艺术力量会促成新的思想和实践模式的笃信。但

是，随着众所周知的大战带来的破坏和灾难，这种信仰再也没有理由能被延续下去了。

观念上的变化并没有立即发生。在战争早期，有些人甚至希望战争可能具有积极的作用，为社会新秩序的建立扫清道路。当时许多的顶级艺术家和音乐家事实上是怀着乐观的情绪和与其美学立场并行不悖的责任参加了战争的（比如说第二维也纳乐派的三位主要人物勋伯格、韦伯恩和贝尔格都是如此）。但是，到战争结束的时候，多数人由于对战争残忍和低俗的切身感受而深受震动。

艺术对战争的第一个也是最极端的反应发生在达达［Dada］运动中，达达派是由一群在战争年代居住在中立国瑞士的独立艺术家建立的，包括作家胡戈·鲍尔、特里斯坦·查拉和雕塑家、画家汉斯·阿尔普。1916年达达主义者们首次进入人们的视线，他们最初是受到意大利未来主义者的影响，尤其是受到最强有力地体现在达达主义口号“烧掉博物馆”的反偶像崇拜虚无主义和反传统主义方面的影响。但是这个新团体并没有像未来主义那样迷恋技术或热情接受机器时代的各种器具。

特别是，未来主义是拥护战争的，他们把战争看作是一次充分使用新技术进步潜能的机会，而所有这些技术进步都可为爱国主义服务；他们甚至作为一个战斗单位参加了意大利军队，加入了一个摩托车营。达达主义者却相反，他们厌恶战争的愚蠢，认为战争是现代历史进程的必然结果，而这一结果转而又伤及文明本身；他们推论，如果人类可以如此大规模的破坏和自我毁灭，那么无论是艺术还是技术方面的成就都不可能被认真地对待。人类通过理性和科学方式达到改良的热望被视作愚蠢；对业已疯狂的世界唯一恰当的反应就是讽刺和嘲笑。对于达达主义者来说，当今时代唯一可行的艺术就是“反艺术”［anti-art］——一种鼓励无序、反理性主义和反美学的虚无主义尝试。

153 达达主义并没有提出新的艺术风格，而是提出了一种关于艺术的否定思维的新模式。在查拉起草的几份宣言中，不少论述指出了这场运动的剑指所向：“达达主义是一种严酷的必然，它没有训规和道德诉求，我们唾弃人性……我们需154 要的是强烈、直接、明确而永远超乎于理解力的作品。逻辑是复杂的……让每个人来宣布吧：一部伟大的具有摧毁力量的否定性作品行将完成。我们必须进行清扫……艺术是**造作的**……**音乐家们砸烂你们的乐器吧**。”艺术被转化成一种

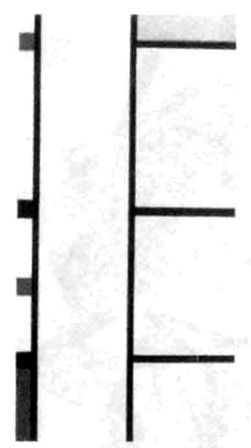


乔治·格罗兹的拼贴画，为一本被称作*Dadaco*的未出版文集设计，暗示了第一次世界大战后德国狂热精神和力能论的某种特性。

大逆不道的游戏，用来取笑艺术家过去的自命不凡和雄心抱负。对意义取而代之的是，达达派鼓吹荒诞性和偶然性。

达达主义立场极端，这毋庸置疑地反映了人类在战争年代中的绝境。虽然其从未松动的消极论并没有持续很长时间，但是达达的观点时隐时显地贯穿在整个二十世纪中，有时以某种特殊的力量再次出现。（最重要的是对超现实主义产生了直接影响。超现实主义是两次世界大战期间视觉艺术和文学艺术的主要思潮之一。）但从战后艺术整体发展的角度来看，达达主义的重要历史地位最适于被理解为是对后浪漫时期个人主义自我膨胀的象征性抵制。通过战争体验的冷却和缓冲，欧洲文化似乎需要更加简约、更少主观化，更加现实，更加自我克制的艺术样式。

由此，在战争后期开始出现一种新的艺术观点，并最终主导了之后二十年的最重要的艺术运动。其最主要的特征之一就是重新重视清晰、客观和秩序。在经历了二十世纪早期混乱的艺术骚动后，人们似乎渴望着一次新的整合。虽然绝没有形成广泛一致，并且不同艺术家和音乐家的作品中表现手法明显不同，但是这种新观点还是带来了两次世界大战间一种明显的基本目的的统一。在二十世纪的任何其他时间——并且或许从十八世纪后期以来——从来都没有像人们在这样一个短暂的二十年跨度内所发现的那样，存在着一个如此强烈的带有共同艺术目标群体的证据。



皮特·蒙德里安的《合成物，1935—1942》［*Composition*，*1935—1942*］，包括手法的纯净、运动的节约以及代表风格派运动特征的结构的统一。（Burton Tremaine夫妇收藏，Meriden, Conn.）

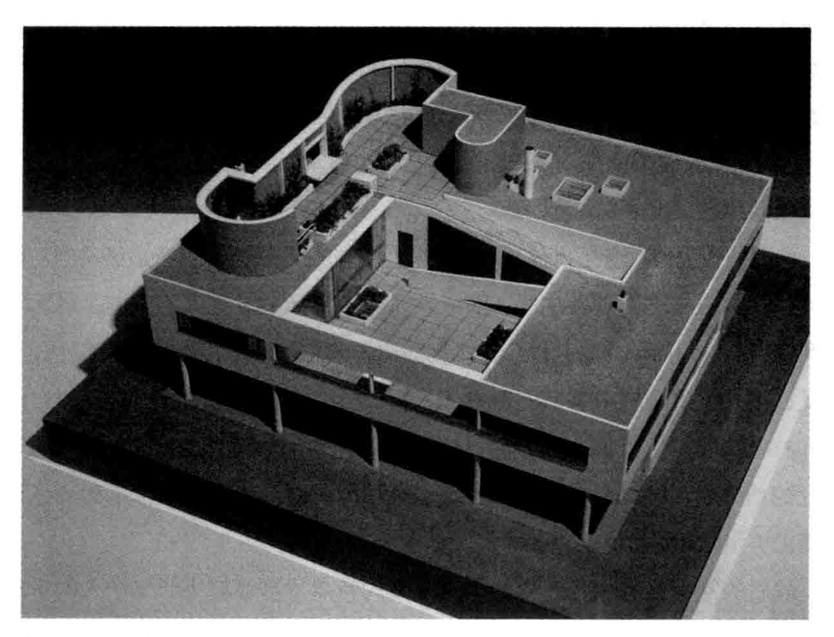
新观点第一次明确地出现在发生于战争的最后几年和战后最初几年中的数次突出的艺术运动中，其美学主张（被有意识地表达和公开地发表）成为了这个时期的基调。最早的艺术团体是 “风格派”［*De Stijl*］，由一群聚集在荷兰的艺术家组成，其名称来自于其 1917 年创办的月刊。其成员中包括著名的抽象画家皮特 · 蒙德里安。风格派提倡一种基于最简洁几何形状、近乎于数学纯粹性的艺术。蒙德里安说：“艺术作品必须被‘制作’，被‘建构’。人们必须尽可能客观地对结构和关系创造一种表达方式。”另一个成员建筑家 J. J. P. 欧德强调，这种崭新的客观性应该和“赋予技术产品美学形式”的努力并驾齐驱。

在德国城市魏玛，建筑家瓦尔特 · 格罗皮乌斯于 1919 年建成包豪斯［Bauhaus］艺术学校，教师包括著名画家和艺术家如保罗 · 克利、莱昂内尔 · 法宁格和瓦西里 · 康定斯基。由于强烈反对十九世纪末和二十世纪初艺术中普遍的个人主义，以及德国表现主义中特有的个人主义，包豪斯推行一种公众化的艺术态度，集中体现在建筑中，但融合了内部设计、家具等方面，并强调保持现代工业材料的原本质感和对当代大众需求的响应。格罗皮乌斯的目光尤其集中在实用和设计之间、功能需要和艺术选择之间的联系上。他因此反对应用性艺术和纯艺术之间的传统区别：“让我们一起创造未来的新建筑，它将是一个集体，建筑和绘画为一体的整体。”

第三个团体是著名的“纯化论者”［Purists］，他们以法国为中心，由建筑家勒 · 科比西埃［Le Corbusier］领导。其月刊《新精神》［法文 *L'Esprit*

nouveau，英文 *The New Spirit*］在创刊辞（1920）中宣称："有一种新精神，它是一种清晰理念指导下的建构与合成的精神。"在影响设计抉择方面，科比西埃还强调简洁、对工业材料的利用以及材料本身的重要性。他有一个著名表述，即把房屋描绘成"一个能居住在其中的机器"，该表述有力地捕捉到了这个时代的特征。 156

较为特别的是，这些运动与其说是各自为政，不如说是一群艺术家在一个共同目标的框架内相互紧密合作的共同行为。而且，所有艺术家都强调艺术的实践作用和社会作用，尤其是强调艺术在帮助大众获得足够的生存条件方面的职责。新技术理应受到欢迎，但首先是必须服从人的需要，并且从理想化的层面讲，艺术应成为人解放的工具。法国画家菲南 · 莱热在 1924 的文章《机器的美学》（对新方向一语中的的标题）中在将新旧艺术明确划分开来时这样说道："如果之前建造纪念碑的目标是美学压倒实用，那么无须怀疑在机械的秩序中占首位的目标是实用［*utility*］，绝对地实用。"



勒 · 科比西埃［Le Corbusier，原名Charles-Edouard Jeanneret］在1930年代早期于法国普瓦西［Poissy］建造的萨伏伊［Savoye］别墅，清晰表现了他的艺术倾向，即通过对坚固、轻便的建筑材料的创新运用，把建筑处理成被推离地面的轻飘飘的大块头。（法国普瓦西的萨伏伊别墅模型，1929—1931。结构：111/4 × 251/2 × 221/2″ 。纽约现代艺术博物馆藏品）

上述所讨论的三个艺术运动都围绕着造型艺术这个中心（尤其是与实用构造有关），但他们共同的信念——比如说强调创作效率、构思清晰以及手段简约，同样在战后的音乐创作中引起了共鸣。这也是继战前激进改革后对要求秩序和157 清晰的传统原则的一个再次肯定。在人们想避开刚刚过去的、即浪漫主义晚期和二十世纪早期后浪漫主义的无节制的同时，一种与更远的过去重新建立联系的新的兴趣产生了。人们在所宣称的实验中产生了艺术不确定性的论调，后来甚至发展到无政府主义混乱的状况，在这个时期之后，出现了一种能够被理解的愿望，那就是要求清晰和稳定。

像别的艺术一样，音乐开始以更加务实的角度来被看待，音乐被看作是一个包含各种要素和关系的秩序，而不是神用来揭示只有创始者才能理解的终极真理的工具。由此，斯特拉文斯基（其 1923 年创作的《木管八重奏》是界定战后美学最具有批判性的作品之一）强调，这“不是一部‘感情性’的作品，而是基于自身就具有丰富内在的客观要素之上的音乐作品”。“为艺术而艺术”的浪漫主义观念让位于音乐作为“实用艺术”的观念，这是一次带有明确社会功能和责任感的务实尝试。音乐变得更加“大众化”，更为简单的构造在某种程度上是旨在让更多公众更广泛地接受。当时音乐信念中的一个重要组成部分被归纳为“实用音乐”[Gebrauchsmusik],这是由作曲家保罗 · 欣德米特引入的词汇，用以强调“音乐中曲高和寡的危险”。

然而，认为战后音乐仅仅是背离了世纪之初引入的技术革新是错误的。虽然很多作曲家重新强调调性中心和清晰性，但是实际上没有人（至少在最重要的作曲家中）认为简单恢复共性写作时期的传统调性体系是必要的,或者是可能的。相反，人们发展了针对调性的新方法，它们被大规模保留在战前音乐的自由不协和特征中。至于无调性作曲家，他们并没有放弃无调性，而是发现了控制无调性的新方法。因此，总的趋势与其说是排斥此前几年的革新，不如说将其纳入新的美学框架中。

战后的欧洲具有相互合作的乐观主义的特点（与战前更凸显个人的乐观主义大相径庭），这种特点在 1919 年创立的国际联盟中得到了政治上的体现。人们相信如果各国结盟共同努力，就能学会在和谐与和平中共存。但是这种新的相互合作的乐观主义并没有维持多久。到了 1930 年代早期，政治局势极度恶化：

经济萧条困扰着所有的工业化国家；国家社会主义在德国攫取了政权（1920 年代法西斯主义在意大利已经崭露头角）；苏联极权主义政权明显强化；恐惧在日益增长，种种国际性事件正在酝酿着另一场次世界范围的冲突。尤其是 1936 年西班牙内战爆发，苏联支持一方而德国和意大利支持另一方。同年，德国单方面宣布废除 1933 年的凡尔赛条约，重新武装占领莱茵河，为 1938 年吞并奥地利做了准备。当时，国际联盟实际上已经解散了，在不到四分之一世纪后欧洲再次处于大战的边缘。 158

这些事件的发展共同为欧洲大陆的文化生活蒙上了阴影。德国和苏联（最终甚至于意大利）从欧洲主流中被分离出去，他们的极权主义残酷地压制了所有进步的现代艺术和音乐（在他们看来这些都是“颓废的”[decadent]）。然而，在其他地方，这种更不祥的氛围并没有在艺术的如此剧烈变化中反映出来。虽然 1930 年代经济的困苦和政治的紧张促进了许多作曲家更高的社会意识，特别是年轻一代，但是这并没有导致风格在根本上的重新改变。情况反而是，简单和明晰的倾向在继续发展，在当时得以进一步强化的甚至是更明确强调音乐要有能够吸引更多听众的“通俗化”[popular]特征。因此，无需与战前几年总的美学定位作彻底的决裂。如果要在方向上产生重大转变，那么就必须再一次经受世界大战的灾难性后果才能达到。

第八章
新古典主义

法国的“新精神”

159　1918年，法国诗人让·科克托发表了一篇题为《公鸡与丑角》[Cock and Harlequin]的很有影响力的文章（这篇文章几年后与他的其他几篇文章被收入带有暗示性标题《呼唤秩序》[*A Call to Order*]的文集中），他在其中说到：“在这个时代中，萨蒂教给我们的是最伟大的无畏与简朴。”[1]科克托的观点之一，即需求一种摆脱德国控制的新法国艺术，已是一个人们所熟知的呼吁。但是，他除了警告法国作曲家要警惕他所谓的“瓦格纳阴霾”[Wagnerian fog]的危险之外，还同样建议人们抵制德彪西式的“迷雾”[Debussian mist]和斯特拉文斯基《春之祭》中的“戏剧神秘主义”[theatrical mysticisms]；不仅德国的浪漫主义，而且法国的印象主义和俄国的异教信仰也都应该被避免。科克托质疑所有这些音乐中的复杂和矫饰，“它的错综复杂、闪烁其词和卖弄技巧。”它们过于冗长，有太多的音符，其织体对健康的领悟能力来说也显得过于丰富。“云朵、波浪、水族馆、水精灵和夜的场景已经足够了；我们所需要的是一种凡世、日常的音乐。”[2]这种“日常音乐”[every-day music]应该结构简单、篇幅适度；应该试图迎合“儿童般的洞察力”。不仅如此，它的模式不应该是音乐厅的音乐，而应该是马戏团、歌舞杂耍剧场、咖啡厅和爵士的音乐。

---

1. *A Call to Order*, trans. Rollo H. Myers（London, 1926）, p. 18.
2. Ibid. p. 19.

萨蒂

从某种意义上来说，科克托在这个“返回简朴”[return to simplicity] 的呼吁中，把萨蒂作为他主要的例证一点也不奇怪，因为萨蒂的音乐始终表现出科克托所讨论的那样一种音乐的性质。但是，将萨蒂突然推向中心地位却是出乎人们的预料的，因为长久以来他并没有被看作是一位值得认真思考的人物，而现在却要被视为法国艺术生活中新时代的一个典范。科克托宣称，萨蒂不仅应该被人们严肃地对待，他甚至应该得到比德彪西更高的评价。或许没有任何东西能够比萨蒂的音乐更明确地标志了战争时期法国美学观念中的革命性转变了。 160

虽然科克托的文章对突然提升萨蒂的重要性起到了明显的作用，但是有更早的迹象表明，萨蒂已不再会被轻易地忽视掉。其实，在很大程度上，科克托的文章是前一年（1917 年）一次有名的合作尝试的成果，那次尝试把萨蒂与当时几位重要的艺术家集合到贾吉列夫俄罗斯芭蕾舞团的麾下，他们创作了芭蕾舞剧《游行》，科克托编写剧本，毕加索设计舞美，莱昂尼德 · 马辛编舞。

萨蒂充满活力的音乐很吻合轻松而不拘小节的戏剧进程，戏剧围绕着街头艺人和杂技表演者而展开。最有特色的是毫无掩饰地运用包括爵士乐在内的流行音乐类型。萨蒂早期作品中常见的形式特征也保留于其中：简短而经常貌似无关的音乐单元——它们主要由重复的旋律型主导，通过表面上偶尔地镶嵌而交织在一起。但是在这里，这些单元已被塑造成更为宏大延伸而连绵不断的线条，从而形成了萨蒂迄今为止最为丰实的作品。（确切地说，《游行》是萨蒂第一部长大的乐队作品。）但是，这部作品中并没有任何做作或浮夸的迹象。萨蒂出人意料的幽默感靠近作品的表层，也许最突出的是音乐中对彩票转盘、打字机和旋转装置声音的运用。比起其他作品来说，《游行》或许更好地阐明了“新精神”[new spirit]（这个闻名遐迩的说法首次出现于诗人纪尧姆 · 阿波里莱尔为这部芭蕾首演撰写的节目单中），这一精神构成了战后法国艺术的特色。

在创作《游行》的同一年，萨蒂为钢琴创作了简短的《官僚小奏鸣曲》，这是对十八世纪作曲家穆齐奥 · 克莱门蒂音乐的一个讽刺性改写，它对预示新古



毕加索为贾吉列夫划时代作品《游行》绘制的幕布，萨蒂作曲，让·科克托撰写剧本，莱昂尼德·马辛编舞，巴黎，1917年。

典主义痴迷于早期风格至关重要。他的下一部大型作品“交响性戏剧”[symphonic drama]《苏格拉底》(1918)，被很多人认为是萨蒂最优秀的作品。这部为独奏者与室内管弦乐队而作的大型声乐套曲，歌词选自《柏拉图对话集》，在某些方面表现了萨蒂的一种转变；这部作品严肃、朴实以及完全不运用流行因素，和《游行》形成了巨大的反差。但是，《苏格拉底》冷嘲热讽的表达方式、直截了当的线条和简洁的织体，都反映出战后新美学的典型特点。与歌词语调的抑扬紧密结合的柔和的声乐线条，以朴素的自然调式的乐句予以展示，这些乐句再通过同样简朴但节奏独立的固定低音式伴奏连接起来。所有要素似乎都平等地展现出来，很明显，各要素间没有任何类型(力度、配器或者结构)的对比。很少有一部作品能够如此忠实地捕捉到这种超脱和古典式节制的特质，而这一点尤其被法国人所称道。

161

在 1925 年去世之前，萨蒂又创作了两部芭蕾：《墨丘利》(1924) 和《停演》(1924)。但是，他朴素的创作态度最极端的体现，是和米约一起创作的《家具音乐》(1920)。这部作品为一部戏剧的幕间演出而作，展现了一种激进的尝试，拒绝所有表现性的想法或艺术目标。作曲家希望听众“不要关注它，并在幕间

休息时活动，好像它不存在一样。但愿音乐……能对生活做出贡献，就像一番私密的交流、一幅画……或者一把你或坐或不坐的椅子。”

六人团

对于很多年轻的法国作曲家来说，萨蒂在战争期间似乎变成了一个音乐英雄。在这些崇拜者中，有六位在共同爱好的基础上成为了挚友，他们大多是巴黎音乐学院的学生：弗朗西斯 · 普朗克（1899—1963）、达律斯 · 米约（1892—1974）、阿尔蒂尔 · 奥涅格（1892—1955）、乔治 · 奥里克（1899—1983）、热尔梅娜 · 塔耶弗尔（1892—1983）和路易 · 杜雷（1888—1979）。1917 年，他们开始共同举办名为“新青年”[Les Nouveaux Jeunes，英文 The New Young People] 的音乐会，但是，当 1920 年的一篇文章把这个群体称为“六人团”[Les Six，英文 The Six]（和俄国民族乐派中的“五人团”相类比）时，这个名称才被固定下来。最终，这些作曲家之间不同的见解使他们的（一直是非正式的）联盟终结了，但是在战后的早期岁月中，以科克托作为发言人和以萨蒂作为精神教父的六人团，成了战后法国明快和生机勃勃情感特征的标志。他们共同的音乐信条是，方式直接、触感轻盈、远离音乐厅音乐的自命不凡，这些特点正是“新精神”的真正实质。 162

普朗克

比起该团体的其他作曲家，弗朗西斯 · 普朗克或许更加忠实地使六人团的理想、至少是科克托所阐述的那种理想得以具体地体现出来，他也比其他人更多地与该团体起初的精神保持着一致。普朗克在创作上主要靠自学，但是其早期作品已经展示出构成他风格特点的魅力、天真和严谨的独特融合，这些早期作品包括广受欢迎的钢琴曲《无穷动》（1918）和舞剧《母鹿》（1923）。他的音乐语言本质上是保守的，在更加简单、传统的形式中结合着对调性的回归。其



普朗克与法国女高音丹妮斯·迪瓦尔［Denise Duval］，她在普朗克的三部歌剧中都出演了主要角色。（Piccagliani摄影）

和声结构基本上是三和弦性的，建立在自然调性框架之上。普朗克甚至保持着作为确立调性的一个关键因素属关系的优先权，虽然，通过频繁的调式转变与非教条化的和声序进，这种优先权也受到了影响。清晰的旋律轮廓和毫无阻碍的抒情性得到强调，流行音乐风格也从未远离，这暗示了普朗克（至少是在其早期作品中）并没有被限定在过度的严肃中。

在贯穿其一生所创作的大量歌曲中，普朗克率直而不复杂的抒情性得到了最自然的表达。在这个体裁中，他为自己所拥有的作为完美工艺微雕艺术家的天赋找到了理想出路，并创作了大量的作品，在数量和成就上都优于其他二十世纪作曲家。没有丝毫不精致的迹象；除了音调的轻盈和简明以及真挚的寓意之外，这种音乐是以自然的技术手段进行写作的。

163

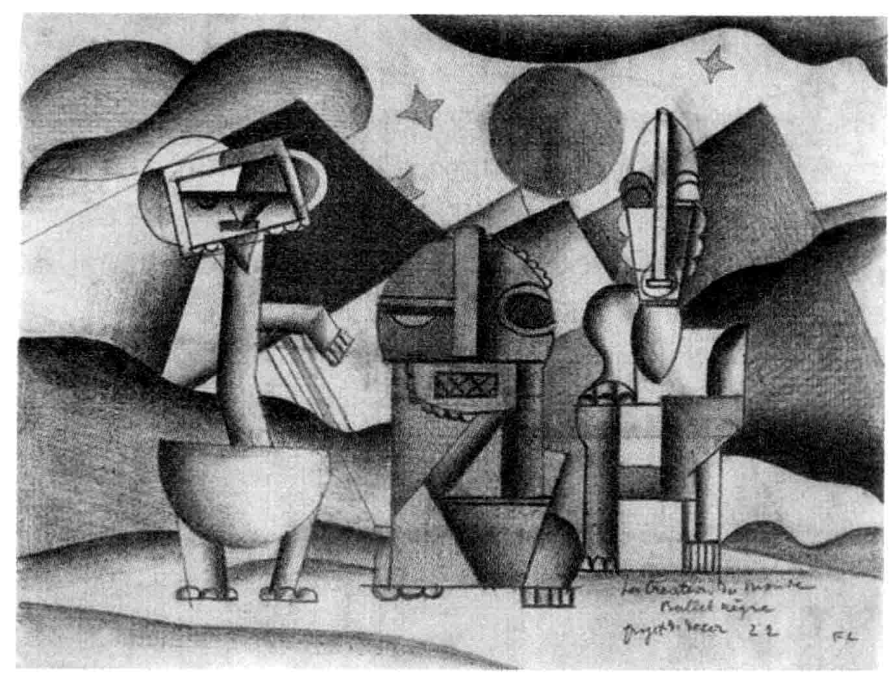
虽然普朗克在晚期作品中基本上一直保持了这些主要风格特点，但是在他1930年代中期重新回归曾经养育了他的罗马天主教后，我们可以在他此时的创作中察觉到不断增长的虔诚感和热情。他在晚期创作了几部很有分量的宗教作

品，值得注意的是两部为女高音独唱、合唱和乐队所作的作品《圣母悼歌》(1950)和《荣耀经》(1959)，以及一部根据宗教题材的歌剧《加尔默罗修女的对话》(1956)。另一部独幕歌剧《人声》(1958)只有一个独唱角色演唱(一个青年女性与她的情人在电话中交谈，她听到了他想抛弃她的打算)，同样给人留下了强烈的印象。(这些作品显示了普朗克对此前唯一的歌剧作品，即高度兼容并包的《蒂雷西阿斯的乳房》(1944)的偏移，这部作品取材于阿波里莱尔创作的一部超现实主义戏剧，音乐涉及了从轻浮到高贵等诸多风格。)普朗克的声望——更多的是作为一位聪明的作曲家，而非他早年的那个具有特别重要意义的坏孩子[*enfant terrible*]，随着他在生命最后十五年中创作的这些重要作品的问世而显著地提高了。

米约

在六人团所有成员中，与萨蒂私交最为密切的是达律斯·米约，他于1918年结识年长的萨蒂，合作完成了著名的《家具音乐》。米约为六人团带来了一种成熟的音乐观念，这与科克托论述的美学设想是一致的。他的一些早期作品由于傲慢而无礼的古怪念头引起人们的诸多反感。他之所以能成为年轻一代领军人物，主要是两部为科克托构思的芭蕾而作的音乐：《屋顶上的牛》(1919)和《蓝色火车》(1924)。《屋顶上的牛》的音乐是松散的巴西大众化舞曲集成(米约曾经在法国驻巴西大使馆的外事部门工作过两年)，而《蓝色火车》，用作曲家的话来说，是"一部没有歌词的小歌剧……放荡、轻佻、空洞，即奥芬巴赫的风格。"另一部芭蕾音乐《世界之创造》(1923)是最早显示出受到美国爵士乐影响的音乐会作品之一。 164

米约不讨人喜欢、略显不敬的创作态度，也反映在三部所谓"微型歌剧"[minute operas，1927—1928]的表达方式中，这些轻松愉快的戏剧作品自由地建立于希腊神话主题的基础上，每一部只有约十分钟的长度。对于传统艺术原则和表达尺度的更尖锐的讽刺，是两部歌曲集《农业机械》(1919)和《群花录》(1920)，其歌词分别来自于农业机械和花朵的分类目录。



菲南·莱热为芭蕾音乐《世界之创造》［1922］最早版本设计的布景草图，反映出米约音乐中强烈的非洲影响。（铅笔画，$8^{1}/_{4} \times 10^{7}/_{8}$"。纽约现代艺术博物馆，John Pratt赠送。）

1920年代与米约有紧密关系的一种创作技法——也是当时许多法国作曲家美学方向的标志——是“多调性”［polytonality］，即两个或者三个调性的同时结合。一个明确的例子体现于米约的钢琴组曲《忆巴西》（1921）的“科尔科瓦多”［Corcovado］中。

谱例Ⅷ—1：米约：《忆巴西》之“科尔科瓦多”，第1—4小节



左手稳定地建立在G大调上，各小节在主与属和声之间交替，而右手则是

在 D 大调上，同样地交替着在属和主功能基础上建立的旋律型。但实际上人们是听不到两个调性的，因为左手低音进行包含并控制了全部和声；因此人们听到 165 的右手并非为独立调性，而是对左手所确立的主要调性的一个不协和的“润色”。（重要的是，米约在这部作品的结束处，明确地运用了一个分解的“纯”G 大三和弦。）这种“多调性”为本质上传统的调性和声观念，提供了一种增添趣味的独特方法，这是一种没有多余的复杂性或者繁杂半音主义的“现代性”[modernity] 要素。简单的节奏稳定性仅仅由构建于巴西舞蹈基础上音乐的轻柔切分所打断，并未受到严重的扰乱，因而保持了一种明显的流行风格。

米约的创作生涯长达半个多世纪，他非常多产，在技术方面具有非凡的能力。他的音乐似乎是以令人叹服的轻松从笔下流淌而出，他创作了十五部歌剧、十七部芭蕾舞剧、十三部交响曲、八部弦乐四重奏以及大量乐队作品（包括二十多部协奏曲）、室内乐作品、歌曲与合唱音乐。米约还创作了电影、戏剧和广播配乐，并作有大量供儿童演奏的作品。不可避免的是，非凡的多产会对音乐的质量产生影响，特别是其晚期作品；大部分作品本质上是“应景”[occasional] 的，是为某个特定用途或者委约而短期之内创作的。米约最突出的音乐或许是戏剧作品，特别是与好友诗人保罗·克劳德合作完成的作品。其中，最重要和具有雄 166 心的作品是《克里斯托弗·哥伦布》（1928），它以非常强大的力量以及复杂的戏剧手段（包括电影）描写了对美洲的发现，形成了对诗人天主教徒神秘主义的有力表达。

奥涅格

在六人团中，阿尔蒂尔·奥涅格是最终与其起初理想形成最远偏离的作曲家。虽然他持有瑞士国籍，但他在巴黎音乐学院就读，并定居于巴黎。于 1921 年创作的戏剧清唱剧《大卫王》使他赢得了持久的声誉，这是一部非常直率的作品，几乎格言般简练，不少于二十七个段落竟被压缩至约四十五分钟的长度。由于这部作品受到了广泛模仿，很大程度上促使人们对于将清唱剧作为一种二十世纪音乐载体而重新产生兴趣。奥涅格自己也继续用这种体裁写作



年轻的奥涅格在巴黎。（Lipinski摄影，海牙 Haags gemeenemuseum授权）

了一些作品，包括著名的《火刑堆上的贞德》（1935）。

奥涅格在1920年代创作的大多数作品与六人团的美学观念酷似，例如轻松抒情的室内乐作品《夏日牧歌》（1920）和受到爵士乐影响的《钢琴协奏曲》（1925）。战后对技术的痴迷反映了对艺术现代化方法的渴望，这一点在《太平洋231》（1923）中也很明显，这部曾一度著名的乐队"音诗"用音乐描绘了火车头的声响。但是，奥涅格创作观念中复杂性的方面，使他与普朗克和米约 167 多少有些距离。他从幼年开始就对巴赫的作品心怀崇敬，在自己的作品中经常明确表现出对复杂对位思维的追求。

1920年代以后，奥涅格对更庞大结构和展开性交响曲创作的兴趣明显增长。他的五首交响曲（创作于1930年至1951年之间）和三首弦乐四重奏中的后两首（都完成于1936年），展现了更充分的结构复杂性以及对调性更丰富、灵活的处理方法。一个说明后者的有趣例证见于《第五交响曲》（1951）的开始处，同时进行、互相冲突的三和弦（全乐队演奏）厚重的结合，提供了比米约《忆巴西》有更多差异的"多调性"实例。

这里的两个层次（在音区清晰地分离，谱例中写于不同的谱表中）都将D

小三和弦作为出发点，但是它们呈反向关系的进行形成了平行三和弦的独立序进，其结合构成了十分明亮的复合式三和弦和声。

谱例Ⅷ—2：奥涅格，《第五交响曲》第一乐章第 1—4 小节



与斯特拉文斯基、勋伯格、巴托克相比，奥涅格并没有获得同样重要的地位和影响力，六人团的其他成员也没有。奇怪的是，在第一次世界大战前后，尽管巴黎毫无争议地居于欧洲最重要文化中心的地位，但是除了于 1918 年去世的德彪西之外，法国并无一流的作曲家活跃于这个时期。领军人物此后的缺失，或许解释了六人团成员通常被看作是一个团体的原因，虽然他们正式的联盟仅仅维持了几年而已。另外，作曲家团体的观念，在很大程度上迎合了一个试图消除浪漫派个人主义痕迹的时代。无论如何，在形成战后巴黎的音乐生活气氛和建构盛行作曲风格的主要特征等方面，六人团的作曲家是作为一个整体而扮演了一个重要角色的。因此，他们的整体历史意义，显然超越了他们个人成就的意义。

斯特拉文斯基和新古典主义

当科克托在其《公鸡与丑角》一文中抗议德国音乐的统治地位时，他表达了法国音乐的新颖、简单和“反浪漫主义”风格将很快“影响世界”的希望和信念。毋庸置疑，这对斯特拉文斯基产生了某些影响，他于 1920 年移居巴黎，并在此逗留了将近二十年。正如他之后所说：“我对清晰的感觉和对严谨的狂热是由法国唤醒的，我厌恶空洞的废话大话、无病呻吟和创作力迸发时缺乏谨慎，不管 168

怎样这就是我在巴黎所受到强烈激励的一切。"[3]他也赞扬了萨蒂"全无不相干音响粉饰的严格清晰的音乐语言。"

甚至在法国音乐的新发展阶段之前，斯特拉文斯基就已经开始转向一种更朴素和简练的音乐语言，避开了他战前创作的三部伟大芭蕾舞剧的长大篇幅和被扩展了的器乐能量。也许是对战争年代在瑞士逃亡的补偿，他把自己沉浸在祖国俄罗斯民间素材的音乐与文本中。这些素材促成了一系列作品的产生，包括三首歌曲《俏皮话》(1914)、室内歌剧《狐狸》(1916)、舞剧场景《婚礼》(1917，不过为四架钢琴和打击乐队改编的乐队总谱到1923年才最后完成)和"旅行娱乐剧"[*traveling entertainment*]《士兵的故事》(1918)。这些作品都运用了小型编制的乐队，以缩减至最基本要素的音乐风格为特色，这种风格继续了创作于1912年的简朴的《群星之王》中已暗示出的倾向，而斯特拉文斯基当时正在创作《春之祭》。这一时期的纯器乐作品显示出类似的特点：《三首弦乐四重奏乐曲》(1914)、两套《钢琴四手联弹简易乐曲》(1915和1917年)以及《三首单簧管乐曲》(1919)。

在音乐上，这些作品保持了早期芭蕾音乐的许多特征。虽然避免了直接引用俄罗斯民间音乐，但是旋律材料依然渗透了民间风格，斯特拉文斯基继续运用片段化的旋律乐思，以轻微但是明确的节奏改变而不断重复着。固定低音依然明确地呈现，曲式的发展通过斯特拉文斯基常见的层次化和拼接性技巧而实现。但是与早期作品的区别也是显而易见的。要涵盖一切的观念被根本地缩减；织体简化了，发展进程压缩了。轻快幽默的音调经常显现，与《春之祭》原始的强烈性或者《彼得鲁什卡》讽刺性的造作和表面上的精致相比，产生的效果有很大差异。《狐狸》注明是一部"滑稽歌舞杂剧"[burlesque]，它把谷仓旁的动物活动描绘得如孩童般令人怜爱、天真无邪；这部作品的音乐中有很多地方具有明显的"马戏团音乐"特点。音乐比以前更加实在，虽然依旧是独特的斯特拉文斯基式(和俄罗斯化)的，但却是一种全新的粗犷和率直。

169

斯特拉文斯基1920年之前的作品普遍被归于其"俄罗斯"时期，即三个被公认为其作品主要风格分期中的第一分期。但显现在这些"后春之祭"作品中

3. Charles Oulmont, "Besuch bei Stravinsky", *Melos*, 14 (1946): 107–108.

的那种简练而克制的基调，已经指向了其第二分期，即所谓“新古典”时期。特别展现了这方面思考的是《士兵的故事》，这部作品是他与瑞士作家C. F. 拉穆兹合作完成的，取材于一个俄罗斯故事（虽然脚本是用法语写的）。这个会演奏小提琴的士兵与恶魔斗智的寓言，由朗诵者、演员、舞蹈者和体现了缩编化乐队特点的小型混合化室内乐队（单簧管、大管、小号、长号、小提琴、低音提琴和打击乐）进行着“朗读、演奏和舞蹈”。

虽然《士兵的故事》中的很多技术特征令人回想起斯特拉文斯基的早期作品，比如不规律节奏的乐句与通常具有独立节奏的伴奏固定低音并置等，但是音调和性格似乎是很新颖的。这部作品由一系列简洁的舞台场景组成，戏剧动作主要以哑剧和舞蹈的方式呈现，由朗诵者叙述故事说明和对白。但是，音乐即便反映了动作的基本情绪，也是纯器乐化的，由此构成了一个本质上独立的组成部分（经常被作为独立的音乐会组曲演奏）。整个作品的基调暗示着歌舞表演或者日常的街头娱乐，而具有人尽皆知的流行音乐中丑角和滑稽模仿等形式倾向的音乐，强化了这一印象：标准舞（探戈、圆舞曲和雷格泰姆）的音乐特点很明显，还有一首进行曲和两个合唱。然而，在对这些熟悉的音乐形式的重新利用中，比起后来受到六人团偏爱的舞曲性乐曲风格来说，其扭曲的程度要剧烈得多。像斯特拉文斯基其他作品一样，节奏的复杂性很高，虽然本质上是调性化的，但音乐不协和程度经常极高，调性中心模糊。

用来开始并持续贯穿《士兵的故事》第一场大部分的小提琴和低音提琴二重奏是很独特的，这是一个始终出现但不断有变化的背景，而另外一些更加旋律化偶尔出现的因素则与其相对比（谱例Ⅷ—3）。虽然这个片段完全是自然调式化的，但奇怪的是，以传统的调性标准来衡量却是矛盾的。与低音中持续的四音固定音型暗示G作为主音（G是四音固定音型中最低和最高、也是最初和最后的音）不同，小提琴演奏的音型虽然有时支撑着G，却更坚定地指向了A。结果是在两个方向中形成了张力，但在确立这种情况时又不够明确（无论G或者A调都没有导音，这对保持其不确定性来说是很重要的），这对斯特拉文斯基来说是非常典型的。同样具有代表性的是节奏结构。小提琴最初富于变化但具有固定音型性质的音型，在不规则的间隔中反复出现，衬托出低音的绝对恒定，两个声部的冲突形成了总在变化的节奏组合。（值得注意的是，小节线依照的是

170

小提琴变化着的节拍结构，因此低音音型虽然最初与小节是一致的，但很快就移位了。）

谱例Ⅷ—3：斯特拉文斯基《士兵的故事》，第一场，第1—7小节



斯特拉文斯基对用一些给定的音乐类型——它们被处理得更像是受到外部改变的已有“客体”——进行创作的兴趣，可以回溯至其在芭蕾音乐中对“借用的”民间材料的重新创作上。这在写于《士兵的故事》不久之前那几首简短的《钢琴四手联弹简易小品》（包括一首波尔卡、加洛普等）中体现得很明显，他的兴趣随后明显增长。比如说，在《士兵的故事》完成的同一年，斯特拉文斯基为十一位演奏者的室内乐队创作了《雷格泰姆》，之后一年（1919）《钢琴雷格泰姆》进一步探索了早期作品中业已运用的爵士节奏和织体。

在芭蕾《普尔钦奈拉》（1920）中，这种把借用材料以高度风格化的方式进行运作的实践，达到了更高的状态。贾吉列夫请求把一些认为是十八世纪作曲家佩尔戈莱西的作品拿来进行配器，斯特拉文斯基在启动这个计划后决定：并非仅为这些音乐配器，而是完全按照他自己的方式重新创作。于是，这里借用的过程不仅包括了普通的音乐类型，而且还有特定的作品。此外，斯特拉文斯基的整部作品而非一部分，都是用原作拼合而成的。它成了这个世纪最有趣并最具有历史重要性的作品之一，特别是从斯特拉文斯基自己之后的发展来说。虽然《普尔钦奈拉》明显具有十八世纪音乐的风格，但是原作被巧妙地改变了，

171



毕加索为芭蕾《普尔钦奈拉》首演设计的十八世纪那不勒斯戏装样式，1920年。

以至于呈现了一种新颖的、令人意想不到的斯特拉文斯基式的特征：原作的伴奏音型被重新构思为更倾向于固定音型化的方式；增加的内声部形成了更加不协和的和声结构；乐句或缩减或延伸而构成了不规律的节奏。通过斯特拉文斯基压抑不住的现代音乐敏感性的影响，原作获得了奇迹般的更新。

从某个角度来说，《普尔钦奈拉》看上去只是一个大联奏，一幅更为机智地模仿早期音乐风格的现代漫画。但它对形成斯特拉文斯基的创作观念极其重要，正如他之后所指出的那样："《普尔钦奈拉》是我对过去和真谛的发现，通过它，我后来的整个创作才成为可能。"[4] 这种"发现"使作曲家对十八世纪古典主义潜在的结构原则进行了非常个性化的反思，并通过重新表述而为自己的作品提供了一个基础。但是，对于斯特拉文斯基来说，关键的问题不是回到过去，而是以与当代和声和节奏实践保持一致的方式，使某种基本的传统创作思路获得新生。与这种观念联系在一起的一个运动就是著名的新古典主义运动。虽然斯特拉文斯基自己是其主要的创始者以及最有影响力和引人注目的倡导者，但是从最广泛的意义上来说，在 1920 至 1930 年代的大多数重要的作曲家身

172

4. Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments* (New York, 1962), pp. 128–129.

上都可以看到新古典主义主张的影响。我们已经指出六人团在强调简洁和明晰时对于新古典主义的展现，甚至在第二维也纳乐派战后的创作中也会找寻到它的痕迹。

斯特拉文斯基于战争期间旅居瑞士，这段经历为他和西方音乐传统主流带来更为密切的接触，这种传统吸引着他1920年移居巴黎——如我们后来看到斯特拉文斯基所做的那样，这成为他转向“古典主义”的一个标志。但是，他风格上的全面转变直到1923年才明显起来，正是因为这时《木管八重奏》的首演在整个乐坛引起了轰动，这位被很多人认为是当时最重要的作曲家在创作中途明显地改变了方向。《春之祭》的俄罗斯“原始主义”消失了，这种要素甚至在《士兵的故事》中还有少量表现，取而代之的是一系列新的美学特征，它们很大程度来自于十八世纪音乐遗产：曲式清晰、表达适度以及个性特征的去除。在提到《木管八重奏》(他特别把这部作称为“音乐的客观物”[musical object])时，斯特拉文斯基强调，这不是一部“激发强烈感情”[emotive]的作品，而是“一部建立在自身具有自足性的客观要素基础上的音乐作品”，他还解释了对管乐室内乐配制的选择，认为其具有“提供一种我思想中一直认为的那种严谨形式”的能力。

《木管八重奏》的新颖性，首先是对较为传统的对位写作观念的接受和对清晰、标准化的古典形式的坚持。自始至终，音乐都显示了强劲的线性推动力。(该特征尤其给当代听众以深刻的印象，标语“回到巴赫”变成了当时具有相同想法的作曲家的战斗口号。)在该作品的三个乐章中，第一乐章结构上的对称与奏鸣曲式紧密相似，第二乐章是主题和变奏，第三乐章类似于回旋曲。另外，特别是首尾两个乐章中的调性基础，比人们认为的斯特拉文斯基更加自然音化(更多强调大调自然音阶，而非调式音阶)。

《木管八重奏》是斯特拉文斯基基于(虽然常常也反对)传统作曲模式和手法的一系列作品——这些作品涵盖了他在1950年代初之前的全部创作——的第一部。这些作品的影响是非常巨大的，为广泛的新古典主义运动奠定了基础。但是，“新古典主义”这个术语有些误导，对于斯特拉文斯基来说，他也许更多动用了巴洛克时期而非海顿、莫扎特和十八世纪晚期的音乐特征；一些理论家甚至更倾向于“新巴洛克”[neo-baroque]这个称呼。但实际上，斯特拉文斯基

的“回到过去”并非真正地和任何一个已有的风格时期联系在一起，实际上最终几乎包含了过去西方音乐的每一个时代。 173

在新古典主义时期的作品中，区分运用实际的作品作为参照模式（像《普尔钦奈拉》）和仅仅运用主要的风格特征作为完全原创作品的起点（像《木管八重奏》）这两种作品之间的差别是很重要的。大部分作品属于后一种类型，并且证明了丰富的风格来源。比如，就在完成《木管八重奏》不久前，斯特拉文斯基完成了独幕歌剧《玛弗拉》(1922)，这部作品运用了十九世纪俄罗斯民族乐派歌剧的惯用手法。在《木管八重奏》之后，材料的出处主要源于西方：巴洛克键盘协奏曲（《钢琴和木管协奏曲》[1924]、《小提琴协奏曲》[1931]），大协奏曲（《“敦巴顿橡树园”协奏曲》[1938]），古典交响曲与奏鸣曲（《钢琴奏鸣曲》[1924]、《C调交响曲》[1940]），古典小夜曲（《A调小夜曲》[1925]），巴洛克清唱剧（《俄狄浦斯王》[1927]），古典主义歌剧（《浪子的历程》[1951]）以及中世纪宗教音乐（《弥撒曲》[1948]）。在其创作中期，斯特拉文斯基仅有一次再以其他作曲家的特定作品作为自己作品的基础，即：芭蕾《妖女的亲吻》(1928)。在这部作品中，与《普尔钦奈拉》的情况相比，柴科夫斯基的作品甚至得到了更多的改编运用。

但是，并非这个时期的每部作品都显露出明白无误的风格原型。最重要的两部作品《圣诗交响曲》(1930)和《三乐章交响曲》(1945)就无法得到简单的归类。涉及了大量的巴洛克要素（特别是前者赋格式的第二乐章和后者协奏性[*concertante*]的器乐写作中），但也结合了其他无法明确归属的要素。然而在此期间斯特拉文斯基的所有作品中，人们可以感受到一种对于克制而非无节制、曲式建构和平衡而非个性化表达的强调。

在某些方面，斯特拉文斯基的新古典主义类似于科克托和六人团所提出的美学纲要，但是在观念的丰富性和技术的复杂性方面，他的音乐远远超过了同时代的法国作曲家。斯特拉文斯基在此期间坚持说，他不打算让他的音乐“说”任何音乐自身关系之外的东西：“我认为，音乐就其本质来说，根本无力表达[*express*]任何东西”，他写道，“对我们来说，建立一种秩序是音乐创作的唯一目的。”但是，其方式在美学上的严格——有别于普朗克和米约在1920年代所持态度的随性甚至草率，为具有出色表现力的音乐表现带来了新生。

174 在1936年的《自传》中，斯特拉文斯基提到“需要限制，需要有意遵循某种风格”，继而说，“在借用一个已被确立并被经典化的结构时，富有创造力的艺术家丝毫没有束缚其个性化的表现。相反，当这种个性化特征在一种常规做法的明确限定中进行展示时，它会更加超然和引人注目。”[5] 因此，他所关注的不是特定的风格，而是顺从和限定行为自身。斯特拉文斯基作为“局外人”涉及西方传统的事实，毫无疑问地说明了他能够轻易改变风格资源的能力，或许还有助于解释他尽管公然地运用了传统的元素却仍然能创造出如此新颖的音乐样式的能力。由于他自己的音乐深深扎根于俄罗斯，他能够以一种相当中立的态度接触西方风格模式，以与其早期形成的基本创作观念保持一致的方式，对这些风格模式的处理是将之看作“外来物”，根据自己的意向进行转型和操控。因此，斯特拉文斯基新古典主义的作品显示出与其俄罗斯时期作品相同的结构技巧：调的两极性、静止的和声进行、节奏的并置、结构的层次化等。虽然这些作品在表面上有差别，但实际上这些和早期风格模式紧密结合在一起的作品，毫无疑问是属于他自己的。

《奏鸣曲》（1924）和《A调小夜曲》（1925）两部作品的片段，展示了斯特拉文斯基新古典主义时期的一部分技术特征。《A调小夜曲》的第一乐章（谱例Ⅷ—4a）完全是自然音阶式的，限定在F大调音阶中，其和声基础本质上是三和弦性的。但是这里丝毫没有传统意义上的调性运动：整个片段实际上都集中在F大三和弦的第一转位上。但是旋律上最有力的重点不是F，而是A，它作为在第1—5小节高声部环形线条围绕的中心音和低声部或多或少的持续踏板音被强调着。关于这个片段究竟是在A（旋律结构暗示的）还是F（和声结构暗示的）的不确定性，对斯特拉文斯基来说是典型的。这种情况也出现在乐句结尾（第6小节）A小三和弦上的“弱”终止最终使模糊性消失了。（“弱”是指这里没有朝向［*toward*］主音A的强进行，因为A一直受到了特别强调；勾勒终止式的唯一的音高改变就是F被E所替代，而A和C或多或少在片段中一直被保持着。）

5. *An Autobiography*（New York, 1936）, p. 132.

谱例Ⅷ—4：斯特拉文斯基

a.《A调小夜曲》，第一乐章第1—6小节



b.《钢琴奏鸣曲》，第一乐章第13—22小节



乐句中F大三和弦/A小三和弦的两极性和静止的和声观念，和斯特拉文斯基战前的音乐很相像，不过它们在《A调小夜曲》明亮的大调和声音响色彩的

176 明晰织体中的呈现是他典型的新古典主义风格。相似的是，该片段的动机结构，特别是高声部线条围绕相同几个音符持续不断地循环，是建立在他早期作品中发展的重复和节奏变化技巧基础之上的。因此，斯特拉文斯基的新古典主义与其说是全新的创作方法，还不如说是以另辟蹊径的方式对很久以来已稳固建立起来的基本方法的重新思考。

同样，《钢琴奏鸣曲》第一乐章主要主题的开始处（谱例Ⅷ—4b），也主要建立在一个自然音阶（C 大调）上，反映出本质上是三和弦化的和声结构。但是，这里的调性并不模糊，两手都呈现了符合 C 大调结构的材料。更准确地说，调性张力来自于两手之间独特的配合，两只手虽然都同样指向 C，但是它们具有完全的和声独立性而相互对抗地进行。左手的伴奏交替着和弦的琶音，在一个更为传统的调性语境中，它们显示了标准的主功能和属功能。但是这些功能似乎对右手展示的旋律线没有任何影响，右手暗示了一个与左手直接对立的和声结构：就是说，当它倾向于暗指主功能时，另外一个声部则提供了一个属功能，反之亦然。

在这些片段中，斯特拉文斯基以一种使人想起立体派绘画技巧的方式（这个画派也是形成于二十世纪早期的法国），来处理传统功能调性的“词汇”。在对以上两首乐曲的处理中，“传统事实”[conventional reality] 的对象——在《奏鸣曲》中是指旧调性体系的标准和声语言——被打碎成结构构成要素，之后又聚在一起，被重新布局为新的、更为“抽象”的结构。《奏鸣曲》第 10 小节向 D 大调的“转调”，提供了一个重构传统关系的突出例证，这里主要是在节奏和乐句结构方面。第 9 小节最后一拍的减七和弦为新调提供了一个清楚的属功能，通过一个传统调性界定的和声关系建立了新的调性领域。但是对于传统实践而言，音乐的上下文被完全扭曲了：在基本静止的 C 大调领域的九小节后，转调的减七和弦没有预兆地突然出现，仅在一拍之后就突然转到了新的 D 大调。这里没有任何准备，无论是节奏还是和声。这是斯特拉文斯基对其长期创作实践——即通过突然地并置两个稳定的调域来构成新古典主义语汇——所进行的一个不懈的重新思考的结果。

这种常具有大小调强烈暗示的纯粹自然音阶片段，频繁出现在斯特拉文斯基177 这个时期的音乐中，它们通常以相对静止的块状和声形态呈现。（这种偏好很快导致了“白键音乐”[white-note music] 的称谓。）张力通过对抗的调性领域所

建立的极性而维持，正如《小夜曲》第一乐章的F大调和A小调或者《C调交响曲》第一乐章的C大调和E小调之间的张力。《圣诗交响曲》三个乐章都参与了一系列多重调性关系，包括C小调、E♭大调、E小调和G大调。但是，半音阶段落也经常出现在斯特拉文斯基新古典主义时期的作品中，它们经常建立在源自八声音阶的要素之上（这是与早期作品的另一联系）。但是，这些段落经常被自然音阶段落所抵消，两种类型在复杂和经常具有不确定的关系中相互作用。

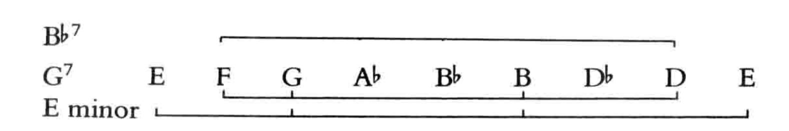
《圣诗交响曲》第一乐章中的八声音阶和自然音阶元素，以一种典型的斯特拉文斯基方式对抗着。乐队的引子由一个单一的E小三和弦开始，两个分解性的属七类型和弦紧随其后，第一个以B♭为根音，第二个以G为根音（谱例Ⅷ—5b）。所有三个和弦都由小三度联系着，都产生于一个八声音阶（谱例Ⅷ—5a）。引子的第一个片段完全源于这些材料。唯一的、具有强烈重音的E小三和弦出现了四次，它们与源于两个七和弦的音乐交替着（即另一个音乐片段），所提供的一个调性中心点，与表现出的较不稳定的音乐形成抗衡。

十四个小节之后，一个新的段落开始了（谱例Ⅷ—5c），其中E小三和弦的自然音阶暗示变得明显了。新的片段开始于源自E弗里吉亚调式音阶的音乐：E—F—G—A—B—C—D—E。因为其特有的主音E上降低的二度和七度（F♮和D♮）以及E小三和弦自身共同存在于斯特拉文基运用的八声音阶和弗里吉亚调式中，所以两个段落被紧密地联系在一起，甚至互为补充。另外，之后（没有在谱例中出现）两个段落都经过了半音化的交替，这甚至更加强烈地把它们联系在一起了。

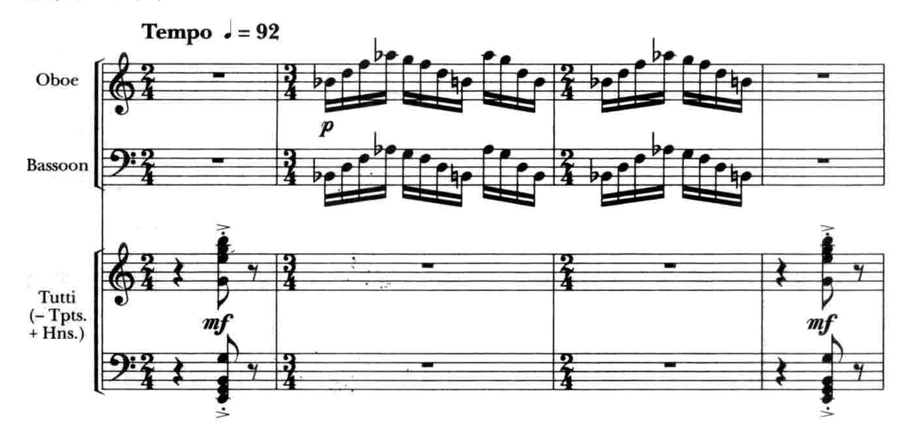
在整个新古典主义阶段，斯特拉文斯基继续创作芭蕾音乐，包括《艺术众神的领袖阿波罗》（1928）、《扑克游戏》（1936）和《奥尔菲斯》（1947）。他创作中特别重要的一部分，可以回溯到瑞士时期，是一系列包括了舞台动作、哑剧、歌唱、舞蹈和朗诵的改革性舞台作品。这些作品不符合先前任何体裁，它们建

谱例Ⅷ—5：斯特拉文斯基，《圣诗交响曲》第一乐章

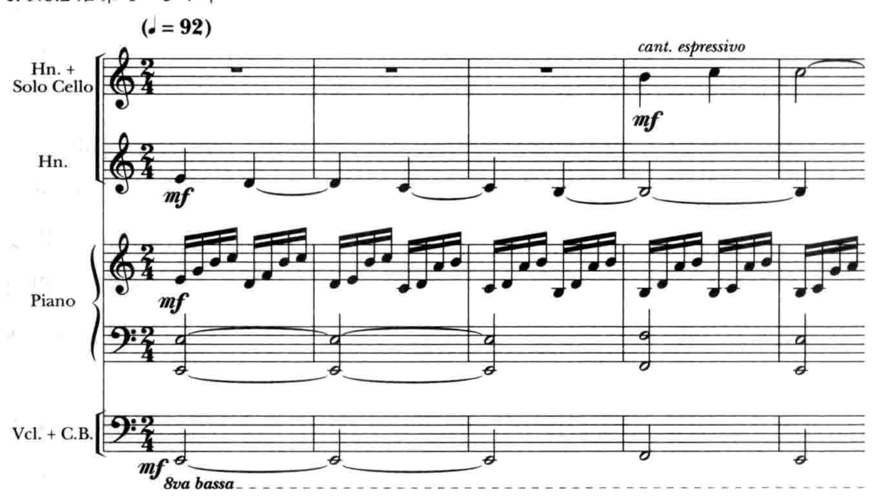
a. 调性材料



b. 第 1—4 小节



c. No.2 后第 1—5 小节



立了一种当代音乐戏剧的新样式，试图使戏剧动作不再令人迷惑不解并不受个人情感影响，并通过更加程式化和仪式化的方式，使其较少写实。

在《婚礼》和《士兵的故事》中，乐队被放置在观众能看得到的舞台上，而在《士兵的故事》、《俄狄浦斯王》和《珀耳塞福涅》中，叙述者起到了在观众与戏剧动作之间“拉开距离”的作用。在《狐狸》和《婚礼》中，演唱者被安排在乐队中，甚至没有联系舞台上特定的哑剧或者舞蹈角色，而是根据作曲家的意图进行从角色到角色的转变（女声经常展现男性角色，反之亦然）。一个对于对十九世纪

179

歌剧和戏剧的现实主义原则的更为根本的摒弃或许是难以想象的。但是，这种新的戏剧方向并没有阻碍斯特拉文斯基同样创作一部彻底的新古典主义歌剧《浪子的历程》(1951)，对于这部歌剧，他大量运用了十八世纪末特别是莫扎特式歌剧的传统手法，完全采用了分曲式结构和无伴奏宣叙调。

与他那一代其他伟大的作曲家不同，由于斯特拉文斯基在第二次世界大战后还活了很长一段时间，参与了该时期主要的音乐发展，所以我们在后面还会再接着关注他。在很多方面，他比起其他二十世纪上半叶的作曲家，更尖锐地反映了当时变化着的创作状态。这位现代作曲家为避免运用流俗的音乐语言，不得不放弃任何现成可使用的材料，而建构人为化的作品。斯特拉文斯基作为与祖国长年分离的“局外人”，通过探索西方音乐历史的全部作品来寻求自己创作的基础。他倾心于自己称为“遥远过去的非个人化规则”，无论是在他新古典主义“重建”模式中字面意义上的遥远，还是将在第三部分提及的序列作品中象征意义上的遥远，都为他提供了作为一个现代艺术家创造个性的强有力标志。他的音乐以非凡的力量表达了一种普遍的困境。

巴托克

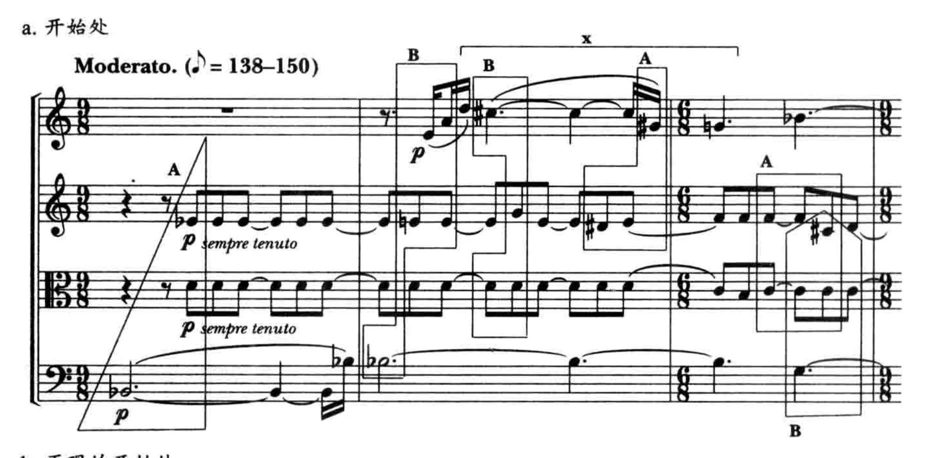
在因《蓝胡子城堡》遭受抵制而暂时从公众生活退出之后，巴托克在1917年通过芭蕾《木刻王子》的首演获得了令人瞩目的成功，这部作品（像他的同名歌剧一样）以贝拉·巴拉兹所作脚本为基础。这一成功转而刺激了翌年对他的歌剧的上演。不过巴托克本人创作活力恢复的迹象在此之前已经明显地表现出来：几部较短作品，包括《钢琴组曲》Op.14以及两部歌曲集，都出现在1916年；1915年开始创作的《第二弦乐四重奏》，也完成于1917年，即芭蕾完成的同一年。

在创作的低迷期，巴托克研究了他的超前的欧洲同行们的作品，这在他自己的创作中留下了清楚的痕迹。《木刻王子》暗示了斯特拉文斯基的影响，而《第二弦乐四重奏》展现出和勋伯格的相似。与巴托克九年前的《第一弦乐四重奏》相比，后一部作品在动机上更节约，形式上更紧凑，构思上更加始终如一地对位化。

这部新创作的弦乐四重奏也完全背离了巴托克先前几乎所有音乐中潜在的三和弦基础。和声和旋律的内容多取自于一个共同的音程来源，即一个由纯四181 度和小二度构成的三音基本细胞。在开始处的各小节中（谱例Ⅷ—6a），纯四度被特别强调，几乎总是和在四度内部或外部出现的小二度联系在一起。（在谱例中，小二度处于内部的细胞被标为 **A**，小二度处于外部的细胞被标为 **B**。）第一小提琴演奏了一个具有密切联系的四音列，其中三全音的轮廓是明显的（标为 x）；它由两个细胞 **B** 的交叠呈现构成：D—C♯—G♯和 C♯—G♯—G♮。虽然相对来说在这里并不引人注目，但是它在这部弦乐四重奏的过程中呈现得相当明显，尤其是在再现部（谱例Ⅷ—6b）。这个细胞渐渐受到巴托克格外的偏爱，

谱例Ⅷ—6：巴托克《第二弦乐四重奏》第一乐章

a. 开始处



b. 再现的开始处





在其1920年代到1930年代的作品中扮演了一个越来越重要的角色。

巴托克由《木刻王子》得到的认可不久就向西扩展；结果，他得到了一家维也纳出版商的出版签约，这保证了他的音乐能够得到更加广泛的传播。（至今，几乎他的所有作品都不是仅在匈牙利发行。）现在，他的音乐可以在像维也纳（特别由于勋伯格的支持）和伦敦这样的欧洲中心听到。在1920年代，他作为一位音乐会钢琴家在整个欧洲频繁演出，经常演奏他自己的作品。

尽管巴托克是作为一位具有国际声望的人物而崭露头角的，但在战争年代，他的艺术地位还是不牢固。匈牙利当时处于一种政治和经济混乱的状态，不稳定的政治环境为作曲家们、特别是像巴托克一样积极投身于努力重建一种民族音乐文化的那些作曲家们制造了重大难题。巴托克的下一部作品，即另一部芭蕾《神奇的满大人》（1919）由于脚本的色情性被禁演了，这更增加了他的问题。这部芭蕾激烈的攻击性和病态的音调，也许充分反映了伴随着当时匈牙利生活而产生的情感压力。

在这部作品和接下来几年的作品中，巴托克的音乐展现了几分战前欧洲表现主义的艺术激情。在两部《小提琴与钢琴奏鸣曲》（分别作于1921年和1922年）中这一点最为明显，特别突出的是它们惊人的织体密度（特别是第一部）和自由发展曲式结构的狂想性；虽然还不是勋伯格式观念中的“无调性”，但是这两部作品的调性中心模糊不清，从而造成了一种未经减弱的不稳定性的感觉。（在1920年，巴托克表述了一个对于他来说并不典型的观点：“我们时代的音乐坚决地竭力向无调性发展”。）和声是坚定的不协和与非三和弦的，甚

至于通常在巴托克的音乐中很清晰的动机发展，通过持续的、自由展开的变形也变得模糊了。此外，小提琴和钢琴声部几乎没有合用共同的音乐材料，似乎是各自独立构思的。

182 但是，即便是在这个时期最极端的作品中，巴托克也没有完全放弃过他从民间音乐研究中取得的调式—调性方法。虽然主要是隐藏在半音化表层之下，但是甚至在两首《小提琴奏鸣曲》中也能发现某些调性基础。巴托克很关心将其战后音乐中的新元素去适应他已建立的民间定位，这在《根据匈牙利农民歌曲所作的即兴曲》Op.20中很明显，我们已经在上文简短讨论过这部1920年为钢琴所作的民歌集（参见谱例Ⅳ—7）。正如曾指出的，《根据匈牙利农民歌曲所作的即兴曲》和更早作品的区别在于三和弦被完全避免了，潜在的调式基础是变形的，从而造成了伴奏中尖锐的不协和与半音化和声。但是，因为借用的旋律材料还被或多或少地完整保持着，所以明确的调式—调性中心就被保留下来了。在这里，我们可以再次觉察到巴托克调和表面上互相排斥的要素的能力。

然而，巴托克一定本能地意识到了，在战后早期他的音乐所采取的方向，最终会削弱他深植于东欧调式化的根本。它也使巴托克与欧洲普遍朝向新古典主义的趋势不相一致，巴托克在作为钢琴家巡演时开始详细地了解了这一趋势。不管怎样，他的下一部为乐队而作的作品《舞蹈组曲》是一部虽未基于真正的民歌原型、但却有意模仿着这种音乐的作品，反映了一种明确的风格转向，一种向更不寻常的织体清晰、更简单的动机结构和更严格的调性方向的转移。但是在那时，从1923年到1926年，巴托克根本没有创作任何有分量的新作品，而是依然忙于从事民歌研究、钢琴教学和演出旅行，这种情况暗示了在这个时刻，他感到有必要对自己的创作做出判断并考虑其未来的方向。

1926年三首重要的钢琴作品的问世，显示出他创作活力的回归：《钢琴奏鸣曲》、《室外组曲》和《第一钢琴协奏曲》。这些作品反映了目标和方向上再次明显的转移；尽管保持了某些战后初期作品较为不协和的特点（还包括巴托克音乐所特有的力量的粗犷和节奏的生动等特点），但是它们更明显地界定了调性并和传统曲式模式具有更紧密的联系。实际上，在很多方面，这些音乐呈现了清晰的新古典主义特性。特别是在《钢琴协奏曲》中，受到巴赫启迪的对位段落令人想起了斯特拉文斯基这个时期音乐中的对位段落，特别是《木管八重奏》

和《钢琴与木管协奏曲》。但是这部作品和斯特拉文斯基新古典主义也有很多差别，没有通常和这种风格联系起来的分离、冷酷和克制，更别提音乐厅、马戏团或者爵士等任何广受欢迎的城市化音乐的迹象了。

然而，在 1926 年后的作品中，巴托克的确把自己的风格打造成了“新古典主义”的综合体，其风格的多样化元素被组合成更为紧密的语言。1920 年代末 183 期和 1930 年代的作品将包括自然音阶、全音阶、八声音阶［octatonic］和半音阶等类型大不相同的音阶资源，混合成一种极为灵活的新的风格混生物。但是，即便是当音乐经常是完全半音化的，正如维也纳无调性作曲家们的作品一样，在表面上暗示了所有十二个音高的平等化，半音化也几乎总是通过结合着保持了相当程度个人化的更简单、非半音化元素而产生。通过添加更简单和基本的建构材料而达成复杂的音高结构，巴托克获得了整合非常丰富的、从最简单的自然调式到完全的十二音半音化的音高材料储备的能力。

为钢琴学生而作的六卷由浅入深的短曲集《小宇宙》中的一些片段，展示了结合这种对立音阶类型(在这里是八声音阶和自然音阶)的不同解决办法。在“减五度”这首作品的开始乐句（谱例Ⅷ—7a）中，完整的八声音阶是通过合并两个相距减五度的自然音阶四音列而产生的，在类似模仿的织体中，两个四音列分别安排给钢琴演奏者的两只手。在“来自巴厘岛”的开始处（谱例Ⅷ—7b），八 184 声音阶的材料再次在模仿织体中通过结合两个四音列而产生，但是此处的个别音乐单元在本质上是半音化而非自然音阶的。然而，在这部作品的后来部分（谱例Ⅷ—7c），巴托克通过把最底下两个音（G♯和 A）升高半音的方式（A 和 B♭），调整了下方的四音组，而完全略去上方四音组，形成了八度重复。最初材料的“自然音阶化”立即给予音乐更为明确的调性中心，将其更为清晰地指向 E♭（A♮听

谱例Ⅷ—7：巴托克《小宇宙》

a. 第 101 首，“减五度”，第 1—5 小节



b. 第 109 首，“来自巴厘岛”，第 1—4 小节



c. 第 109 首，“来自巴厘岛”，第 23—26 小节



上去像是属音 $B^{\flat}$ 的导音，与主音的导音 D 并行）。

在 1927 到 1939 年间，巴托克在一系列重要的器乐作品中，如：《第三弦乐四重奏》（1927）、《第四弦乐四重奏》（1928）、《第二钢琴协奏曲》（1931）、《第五弦乐四重奏》（1934）、《为弦乐、打击乐和钢片琴写的音乐》（1936）、《双钢琴与打击乐奏鸣曲》（1937）、《第二小提琴协奏曲》（1938）和《第六弦乐四重奏》（1939），把这种有序而灵活的音高组织方法和日益严格的曲式结构观念结合起来。特别独特的是对严密组织的拱形结构［arch forms］的重新强调（巴托克称它们为“桥形结构”［bridge forms］），更大的对称模式通过运用以动机和曲式对应方式的成对乐章被建立起来。《第三弦乐四重奏》提供了一个初步的例证：在其三部性的单乐章中，第三部分是第一部分经高度压缩和变化的再现。但拱形结构的第一次完全实现，是在一年后创作的《第四弦乐四重奏》中。在这个五乐章的布局中，首尾乐章是建立在相似主题乐思基础上的快板；第二和第四乐章是谐谑曲，后者是前者的自由变奏；位于中部的慢乐章自身是一个对称的 A B A 结构，成为整个 A B C B A 结构的核心。

《第五弦乐四重奏》遵照同样的布局，不过在此曲中，当中的乐章是一个谐谑曲，第二和第四乐章是互为补充的慢乐章。《第二钢琴协奏曲》和《小提琴协奏曲》提供了拱形观念的三乐章形式。实际上，巴托克这个时期的所有作品都以异乎寻常的曲式严谨性作为特征，但是音乐的表现领域依然很广阔，从未在

外表上远离民间来源的影响，有时在前景中依然非常丰富，正如1930年有意受到民歌启发而创作的《世俗康塔塔》。在巴托克早期风格发展中占有重要地位的李斯特与德彪西音型，也依然是很清晰的，特别是在以“夜乐”[night music]风格写作的慢乐章中，印象主义的色彩效果和片段性的旋律材料被放到了基本静止的和声织体中（这种风格的名称源自其最早的例子，《室外组曲》的第三乐章，标题为“夜乐”）。另外一些作品挖掘了由特殊的乐器组合造成的色彩效果（比如《为弦乐、打击乐和钢片琴所做的音乐》，也以弦乐的应答式交替分奏为特征）或者运用了在标准配置中的新颖的器乐技巧；比如，巴托克以明显个性化的方法运用弦乐四重奏这一媒介，带来了滑奏[glissando]、靠近琴码演奏[*sul ponticello*]、弓杆击弦[*col legno*]和拨奏[pizzicato]等特殊效果的复杂运用。

185

1930年代后期，特别是在《小提琴协奏曲》和《第六弦乐四重奏》中，巴托克开始返回更为传统和功能性的调性观念，不仅再次合并了三和弦和声，甚至还包括了主—属关系。它们的出现，似乎不是作为他成熟风格进展方向的反映，而是作为巴托克在后期创作中试图涵盖尽可能多的音乐遗产的象征。在《小提琴协奏曲》中，不仅经常能听到三和弦，同时在另一个极端，也出现了十二音序列，包括通常的序列转位。具有代表性的是，巴托克在这里再次关注了综合性：序列是在单纯的主题方式中构思出来的（它提供了首尾乐章对比主题的基础），并且被赋予了强烈的调性方向。

随着第二次世界大战的临近，巴托克对纳粹的强烈反感使他不可能继续留在匈牙利了，他于1940年秋移民并定居到了美国。除了并不多的补助金使他一段时间内在哥伦比亚大学能继续研究民间音乐外，他在新国度的早期阶段非常艰难。勉强维持生计和适应新环境的困苦，阻碍了他的创作。1939年到1943年间，成为巴托克的创作生涯中第三次没有创作任何大作品的时期。

巴托克的健康在1943年初遭受了一次严重打击，在康复期间（很不幸只有短暂时光）他又继续创作了。四部大规模作品相继问世：《乐队协奏曲》（1943）、《独奏小提琴奏鸣曲》（1944）、两部在1945年去世时还未完成的作品即《第三钢琴协奏曲》和《中提琴协奏曲》。（这两部作品都是由他的朋友、匈牙利出生的作曲家蒂博尔 · 谢尔利完成的。《第三钢琴协奏曲》只需要最后十七小节的

配器，但整部《中提琴协奏曲》需要从草稿中重新结构和配器。）在这些作品中，巴托克进一步发展了在1930年代末期采用的简化和整合的方式。《第三钢琴协奏曲》的开始，不加掩饰的调性化伴奏和具有明显匈牙利特点的自然调式旋律都很典型（谱例Ⅷ—8）。

谱例Ⅷ—8：巴托克《第三钢琴协奏曲》，第一乐章，第1—5小节



直接和简洁在这最后一批作品的曲式中也留下了印记，特别是最后两部已完成的作品，尽管巴托克的健康每况愈下，但它们并没有显示出任何艺术水准衰退的痕迹——《乐队协奏曲》甚至跻身为巴托克最优秀作品之列。

巴托克的成就在某些方面是独一无二的。他以其独特的二十世纪方式，以比同时代重要作曲家更少破坏性的方式，重新思考了十八和十九世纪音乐的美学方向和结构定位（只有贝尔格在这个方面才有可能与之媲美。）巴托克把对前

186

辈的主题、形式和调性技法所进行的富有逻辑的拓展，与他根本性的民族主义导向（在新时代更具科学性的导向中得到重新诠释）相结合，由此在他的作品中产生了一种明显的传统“色泽”。和他同时代许多革新的作曲家不同，他的音乐似乎并没有把自己置身于“反对”传统要素的位置上（比如人们可以在斯特拉文斯基身上强烈地感受到），而是直接“利用”传统要素进行创作。有鉴于此，了解这一点是极有意义的，即在一小部分出生于1870年代到1880年代的、极力投身于二十世纪音乐革命的作曲家中，巴托克是唯一一位自早年始即接受“正式”专业音乐训练的作曲家。这也许可以解释在由这个批判性群体创造的音乐中，为什么只有他的作品才被完全接受而进入了标准的音乐会曲目库中。

第九章
十二音体系

勋伯格

187 对于勋伯格而言，第一次世界大战后的头几年标志着一段重新思考与巩固的时期。战争于1914年爆发时，作曲家已经处于某种艺术上的不确定状态。在《月迷彼埃罗》(1912)和《幸运之手》(1913)后，他的创作量明显减少；除了1916年的《四首管弦乐歌曲》Op.22之外，1923年之前他几乎没有创作。创作力的削减一部分是由于战争造成的：勋伯格于1915年12月服兵役，由于健康原因不到一年就退伍，1917年9月又再次应征。

但创作危机的主要原因来源于更深层面，并且其性质主要是源自艺术性方面。勋伯格已经走到了这样一个阶段，即他已不再信赖自己战前音乐作品中的那种主要是“直觉的”[intuitive]特性了。尽管他的无调性音乐中更为自由、较少体系化的音乐创作方法提供了短暂的创造性释放，但是他开始认为，这些方法不足以作为长大的、发展性作品的基础。所以，和斯特拉文斯基相似，勋伯格在一战期间决定与古老的西方传统重建更强有力和更有意识的联系。但是，对于一位如此深信音乐朝向全面半音化演进历史进程的作曲家而言，与传统重建联系不可能呈现出回归自然音体系或某种新型调性的形式。他需要的是这样一种半音化的音乐体系，这种体系在某些方式上可与调性体系类比，可以在更清晰的构思和体系化的规范框架中，包容二十世纪音乐中典型的新颖而不协和的旋律与和弦结构。

188 勋伯格认为发展这个体系是他的历史使命，而七年的静默期(1916至1923

年）显示出他发现了这个给自己强加的任务是多么困难。但他这段时间也并未停顿下来，他继续创作一系列作品，最突出的是未完成的清唱剧《天梯》，在这部于1917至1922年断断续续创作的作品中，勋伯格首次开始探索其新的结构理念。另外，他在1923—1924年出版的第一批三部作品中，收纳了可回溯至早在1920年创作的个别乐章。

1921年，勋伯格对他的一个学生私下透露，他有一个发现，这能“确保德国音乐在下一个世纪中保持优势地位”。这个发现就是十二音体系，他认为，这种体系可以通过与二十世纪音乐发展所走过的道路相一致的方式，让传统的音乐价值得以延续。勋伯格在之后的著作中解释道，他之所以发展这一体系是出于更有意识地控制新的半音化材料的愿望（他此前只是依靠直觉运用这些材料）：用他的话来说，就“像身处梦境中……尽管这个梦可能极具说服力，但认为这些新音响遵循着自然和我们思维方式的规律这一信念——即认为秩序、逻辑、可理解性和形式无法在不遵守这些规律的情况下存在——迫使作曲家沿着这条路探索着前行。即便找不到法则或者规则，作曲家也一定要找到确保这些和声不协和特性及其进行的正当的方式。”[1] 因此，对于勋伯格来说，十二音体系是能够提供——进而取代——以前由调性提供的结构层级变化的。

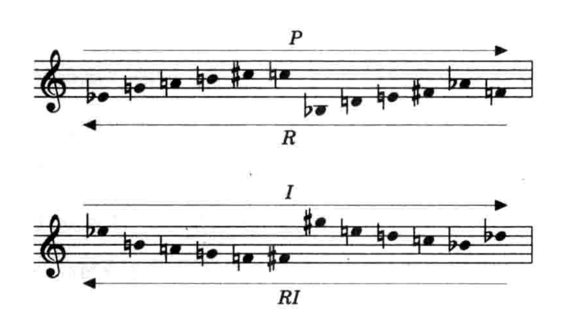
十二音体系的基本原则可简述如下。每一部作品从一个由半音阶十二个半音的独特选出的次序，即通常所说的十二音“音列”[row]或者“序列”[series]中，获得其基本音高材料。每一个音列有最初或“原型”[prime]形式（习惯标记为*P*）之外，还有三种相关形式（谱例Ⅸ—1）可运用。逆型[retrograde，简称*R*]形式逆转了音高和音程的顺序。在反型[inversion，简称*I*]形式中，原型的每个音程被倒置，以至于一个向上的纯五度变成一个向下的纯五度（或是一个向上的纯四度）。所以，谱例Ⅸ—1中的第一个音程即向上的大三度E♭—G♮，变为向下的大三度E♭—C♭（后一个音在谱例中被写成B♮，在这个全面半音的体系中记谱上的等音是没有差别的），等同于一个向上的小六度；第5个和第6个音C♯—C♮之间构成的向下小二度，变为向上的小二度F♮—F♯，等同于一个向下的

---

1. “Composition with Twelve Tones(1),” *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard stein（New York, 1975）. p. 226.

189 大七度，依此类推。最后，逆型也被倒置（即“逆反型”[retrograde inversion，简称 *RI*]）。

谱例Ⅸ—1：一个音高序列的四种形式

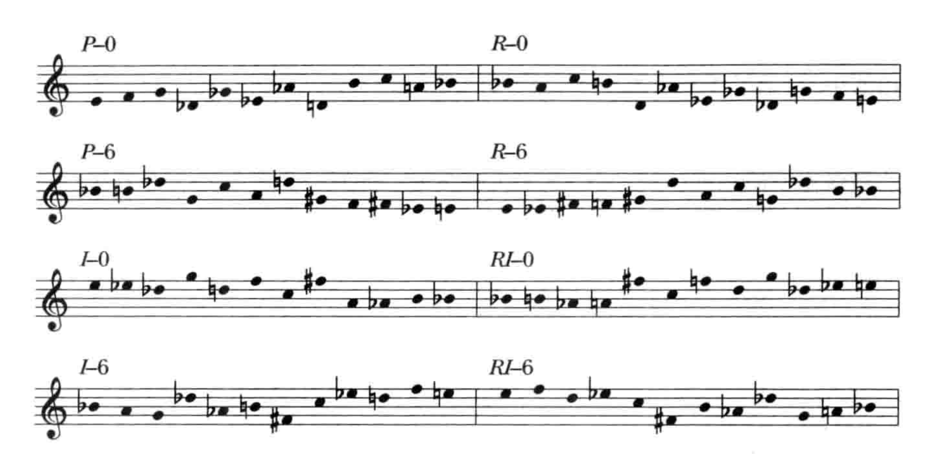


另外，这四种基本音列形式中的任何一个都可被移位，而开始于任何其他音高之上。（移位的高度通常以标记于序列形式名称后的阿拉伯数字加以表示从原来形式上提高的半音数：*P*—0 这个符号表示未经移位的原型，*P*—5 表示原型被移高一个纯四度即五个半音，*R*—1 表示逆型被移高一个小二度）。音列的四种基本形式经过十二个可能的移位而成倍地增加，产生出其四十八种可能的形式。但是，一首作品通常只选择运用这些形式中的一部分，而这种选择是由创作构思决定的。

比如，勋伯格在第一首完全的十二音作品《钢琴组曲》Op.25（1924）中，只运用了音列的八种不同形式（谱例Ⅸ—2）。他把自己限定在这些特定的音列中——它们都是通过三全音（即六个半音）的移位而产生联系，目的是要利用这些受到选择的序列的一个重要特征：即首、尾音相距一个三全音这一事实。两个未移位的“顺行”形式，原型（*P*—0）和反型（*I*—0）都开始于 E、结束于 B♭（因为三全音的转位距离不变）；同样，两个未移位的“逆行”形式，逆型（*R*—0）和逆反型（*RI*—0）也都开始在 B♭、结束在 E。除了这四个没有移位的形式之外，勋伯格只运用了四个三全音关系的移位（即 *P*—6、*I*—6、*R*—6 和 *RI*—6）。他因此得以建立起一个“自足”[closed] 的体系：所有八个序列形式都拥有相同的首尾音，E 和 B♭（或者说 B♭和 E）。

序列虽然决定了作品中运用的音高顺序，但是并不限定它们的音区或者时

谱例Ⅸ—2：勋伯格《钢琴组曲》（Op.25）序列的八种形式



值。也不规定（虽然会影响）作品的织体层次或结构。或者说，序列是一个“抽象”结构，一个具有潜在关系的集合，它必然体现在一个特定作品的音乐细节中。三个来自于这部《钢琴组曲》的简短片段（谱例Ⅸ—3）表明了勋伯格运用他的序列时的自由和多样性，即便这些是他最早的完全的十二音作品。在第六乐章（吉格）的开始处（谱例Ⅸ—3a），音列按照严格的顺序出现：先是 *P*—0，然后是 *I*—6。（还需要注意的是：［1］勋伯格结束每一个音列时都是用 *sf* 的力度，随后跟着一个休止符；［2］立即重复的 B♭，即第一个序列的尾音和第二个序列的首音，通过保持于同一个音区而被强调；［3］三全音 G—D♭，两个序列中的共同音［每个序列的第三个和第四个音］，两次都是同时出现，而且都回到同一个音区。） 190

第三乐章（缪塞特）的开始处（谱例Ⅸ—3b），序列的处理看起来好像它是三个可分离的四音组（即第 1—4 音一组，第 5—8 音一组，第 9—12 音一组），三个四音组可以自由组合而构成一个完整的十二音集合。每一组内部的音高次序通常是（但并不一直是）被保持的，但是相互联系的三组出现的顺序并非如此；所以，在第一个序列中，第 9—12 音就出现于第 5—8 音之前。此外，该片段里两个形式（依然是 *P*—0 和 *I*—6）中都属于第一个四音组的 G，被当作一个贯穿的持续音来使用（这是一个由标题“缪塞特”暗示的构思，即一首包含风笛持续音暗示的舞曲作品）。

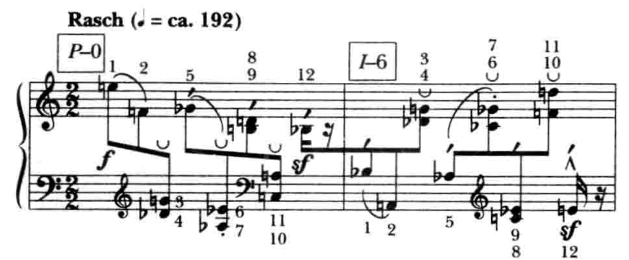
最后，在第四乐章（间奏曲）的开始处（谱例Ⅸ—3c），序列再次被分成三

个四音组。但是，第一组在这里则被当作是两声部旋律乐思（低音谱表中）的持续重复的“伴奏”（高音谱表中），而两声部旋律是由第 5—8 音（上方线条）和第 9—12 音（下方线条）同时呈现而构成的。

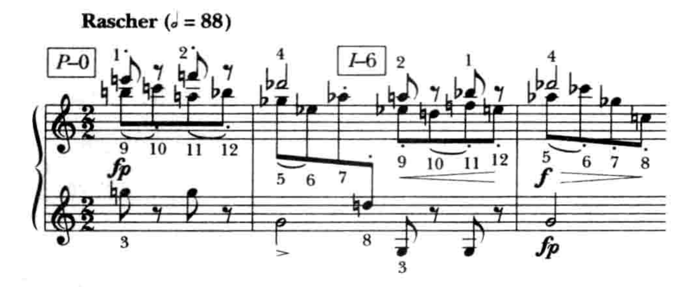
191　虽然在之后的十二音作品中，勋伯格通常倾向于坚持比《钢琴组曲》的做法严格得多的序列顺序，但是，我们会发现，把序列处理成一个部分无序的十二音集合的理念却继续吸引着他，并导致他时常以相当的自由度控制着序列的排序。

谱例Ⅸ—3：勋伯格《钢琴组曲》

a. 吉格，第 1—2 小节



b. 缪塞特，第 1—3 小节



c. 间奏曲，第 1—3 小节



在十二音体系的基本特性得到引介后，人们就可以更好地把它在勋伯格创作发展中的地位理解为是他战前作品两个已经建立起来的特征的渐变结果。这 192 两个特征是：（1）通过变奏从有限的基本音程细胞中派生出旋律材料的倾向；（2）通过以或多或少持续循环的方式运用所有十二个半音而走向半音饱和状态的倾向。朝向第二个特征体系化的重要一步，在未完成的《天梯》开始片段中就出现了，其中由六个不同音高构成的固定音型和由剩余六个音高构成的持续和弦背景结合在一起。由此，互补化的六音音组[six-note group]或者说六音列[hexachords]相结合的可能性（它创造了一个十二音场[field]，这是勋伯格式十二音音乐最重要的原则之一），在勋伯格有意识阐明新体系之前，对他产生了很强的吸引力。一个在处理无调性音程方面更为体系化的方法，在《天梯》的一些段落中也体现的很明显，但是勋伯格在这方面创作思路的演进，在《钢琴组曲》前一年完成的两部作品《五首钢琴曲》Op.23 和《小夜曲》Op.24 中展现得更加清楚，这两部作品都在 1923 年出版。

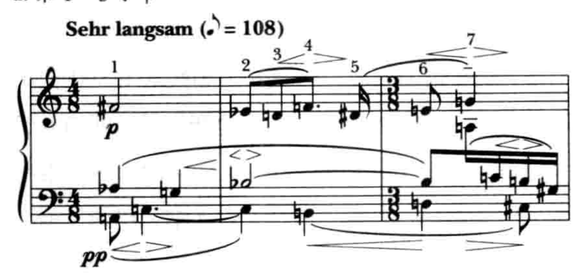
虽然这些作品的每一部都包含一个运用了完整十二音序列的乐章，但也都包含由多于或少于十二音构成的其他序列类型的乐章，这显示了勋伯格在最终确定十二音方法之前，实验了序列组织的不同形式。比如《五首钢琴曲》Op.23 第三乐章主要用一个五音序列构建而成，第二乐章包含一个九音序列，第一乐章有一系列不同的序列，音数从三个音到二十一个音不等，并且经常同时出现。但所有这些序列都有两个重要的特征：它们是有序的，与早年建立于无序细胞或集合的无调性作品不同；它们被处理为“抽象”的音程进行，呈现出不同的节奏和音区面貌。第一首中的两个片段（谱例Ⅸ—4a 和Ⅸ—4b），展示了一个未经移位七音序列的相对简单的变化（在两个谱例中都写在高音谱表上）。虽然音高顺序保持一致，但节奏和音区的布局却有独立处理。

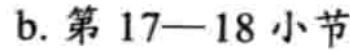
不难看出，勋伯格为何很快就终止实验其他序列类型，而是完全集中于包含了所有十二个半音的序列。后者为他提供了一种可包含十二音半音阶的所有可用音高材料的“自足”系统，以及一种掌握这些材料的有条理的方法。作为首次真正为后调性半音化的音乐提供理性、连贯和能包容一切的结构的体系化尝试，勋伯格的方法成为集中争论的议题，但不幸的是，这把当时的作曲家分成了针锋相对的两派：追随斯特拉文斯基的作曲家更喜欢保持某种类型的调性， 193

类似于勋伯格的那些作曲家则采用了十二音体系。虽然第二个群体大部分局限在勋伯格自己的学生这个圈子里，但是新方法由于其体系化和无所不包的特质，对这一时期音乐思想产生的影响，远远超出了被采用的有限范围。

谱例 IX—4：勋伯格《五首钢琴曲》，Op.23，No.1

a. 第 1—3 小节




b. 第 17—18 小节



另外，从某些重要的方面来看，勋伯格在战后的发展实际上反映了更倾向于调性的作曲家们的发展。在战前年代的创作方向不确定之后，勋伯格也在寻找着清晰与秩序。因为勋伯格是在严格的无调性和半音化背景中进行创作的，而类似于斯特拉文斯基那样的作曲家们则倾向于运用更自然音化和调性化的风格，音高结构的差别当然是根本的，而且由于依然密集的半音化和锯齿状、有棱角的旋律特质，勋伯格的战后音乐保持了他战前作品的某些“表现主义”风格。但是，如果人们考虑了勋伯格十二音音乐中的非音高成分，并充分关注到十二音思维对其整体风格的影响，那么就可以发现一些与同时期作曲家相联系的重要特征。比如，《钢琴组曲》就是对更明晰织体和更线条化对位写作方式的一种新的强调。194 无调性作品中相当普遍的那种大块的和声组合现在基本不存在了，而动机和曲式结构则清晰了很多。

如果从一个更全面的风格角度重新审视谱例Ⅸ—3a中《钢琴组曲》的三个片段，我们会看到不仅织体相对明晰，而且主题和动机布局上的构思几乎是“古典”的。比如，谱例Ⅸ—3a包括了两个对称平衡的结构单元（每个单元都有一次序列的呈示），第二个几乎是第一个的严格倒影，两者在节奏结构和乐句长度上的一致，被上文中提及的最后一个音上的 *sf* 所强调。在谱例Ⅸ—3b中，前四个四分音符节奏结构被后四个四分音符完全重复，一种对称呼应通过重复的节奏和持续音G的倒转八度跳进而得到强调。最后，谱例Ⅸ—3c右手的伴奏展示了清晰的重复音型，它与左手呈示的两个节奏相似的动机组进行着对峙。值得注意的事实是，三个谱例中的织体分布和主题组织是与序列结构的特定布局紧密联系在一起的。

勋伯格对建立他自己的“新古典主义”风格的关注，还反映在对大规模器乐作品与对传统形式类型的依赖上。第一部完全的十二音作品《钢琴组曲》似乎要通过运用标准的巴洛克舞曲形式，来宣告这部作品的“程式化”倾向。“缪塞特舞曲”和“带三声中部的小步舞曲”这两个乐章，甚至有大幅段落的完全重复，这种做法是勋伯格在“自由”无调性音乐中完全回避的。（但是，即使在十二音音乐中，这种重复——它们也出现在《小夜曲》的某些乐章中——也属罕见，毫无疑问因为这是违背勋伯格“发展性变奏”基本原则的。）

在《钢琴组曲》之后问世的《木管五重奏》Op.26（1924），是第一首运用大型器乐结构的十二音作品。其四个乐章都建立在标准的古典曲式上：奏鸣曲式、带三声中部的谐谑曲、歌曲曲式（A B A）和回旋曲。与更具和声化构思的《钢琴组曲》的序列不同，《木管五重奏》的序列在本质上被处理的更为线性化，所有旋律和伴奏材料都来源于序列及其变化。复调化结构展示了与像《第一弦乐四重奏》和《五首乐队作品》中的第一首这些早期作品高度动机化结构的紧密联系，在这些作品中，所有主题材料都来自于在乐曲开始或接近开始处所呈示的几个动机。

的确，十二音作品或许可以被简单地理解为同样强烈的主题发展的动机性与变奏性构思的一种更加系统的形式，只是在这里基本材料——音列——是一 195
个自身没有任何动机内容的抽象音程序列。但是，动机是一个已实现了创作意图的音乐事件，而序列则“先于”[predate]实际的作品，如人们所说，它具有

"前创作性"［pre-compositional］。勋伯格自己似乎也把序列构思为一种产生动机的前创作储备，他强调他基本上是以主题构成的角度来思考序列的。在如《木管五重奏》这样的作品中，从其所有材料都来自于相同的基本资源即序列这个意义上来说，一切都是"动机化"的。（值得注意的是，勋伯格正是在这首《木管五重奏》中，认识到在这种严格的主题化语境中辨认主要声部的困难，并且他开始以特殊的记谱方式来区别主要和次要部分的。）

勋伯格发现了一种更有意识和更有序控制他创作的方式，这一发现对其创作量有解放性影响。在长时间的沉寂和实验后，大量新作品突然出现，它们都以新体系写作，都对在无调性阶段被摒弃的传统体裁进行了探索。《木管五重奏》之后是另外三首大型的器乐作品：《为七件乐器而作的组曲》［*Suite for seven instruments*，1926］、《第三弦乐四重奏》（1927）和《乐队变奏曲》（1928）。随后他进入了一个致力于歌剧创作的时期：独幕喜歌剧《日复一日》完成于1929年，1930至1932年创作了三幕宗教歌剧《摩西和亚伦》的前两幕。该歌剧直至勋伯格去世都没有完成（虽然完成的两幕从此被广泛上演），它是作曲家本人宗教哲学的一个感人宣言，一种远离物质考虑的宗教化忠诚与信仰的理想情景。

在这些早期十二音作品中，勋伯格继续完善其新体系的运用。在逐步发展后，一个尤其重要的技巧首次在《乐队变奏曲》中大规模引入，之后得到了系统化利用，这一技巧就是"联合性"（combinatoriality），即一个序列的两个不同形式同时呈现，这样，新的十二音序列就可由这两个不同序列形式的六音音列的联合而产生。这一方法通过《钢琴作品》Op.33a（1929）运用的两种序列形式 *P*—0 和 *I*—5 显示出来（谱例Ⅸ—5a）。需要注意的是，*P*—0 前一半的全部音高内容（虽然不按顺序）与 *I*—5 的后一半是一样的。因为两个序列的前半部分并没有一致的音高，所以它们（当然各自的后半部分也是如此）被联合而构成一个十二音序列。这部作品的另一个片段（谱例Ⅸ—5b）在上声部呈示了 *P*—0，最底下的声部是 *I*—5。序列的如此安排，使这前两组六音音列在前两个半小节中得以联合，后两组六音音列在之后出现。由此，经联合而成的十二音序列在这个片段的两个分句中形成了。

196

谱例Ⅸ—5：勋伯格《钢琴作品》(Op. 33a)

a. 序列形式

P–0

I–5



b. 第 14—18 小节



这个片段的另一个有意思的特征是音高重复的次数，包括单音和音组两种情况。实际上，为 *I*—5 更线条化的布局提供了伴奏音高基础的 *P*—0，几乎都控制在“和弦”方式之中，虽然这些音都是按正确的顺序被引入，但之后它们又被重复，就好像构成了一个单独的六音和声复合体的各声部。虽然 *I*—5 被更“常规”地处理了，但是左手的每一个分句在继续不间断地奏完六音列之前，都以音组的重复开始：1—2 号音在第 14—15 小节被重复，而在第 16—18 小节中，首先是 8 号音，然后是 7—8 号音，最后是 7—10 号音被重复。 197

这种朝向更“和声化”的序列构思倾向，在勋伯格的很多作品中是很明显的，它经常出现在更为极端的形式中。比如在《歌曲三首》Op.48（1933）的第一首开始处（谱例Ⅸ—6），声乐线条呈现了序列原型的1—8号音，钢琴伴奏用了余下的四个音，即9—12号音。第一次是按照正确的顺序呈现的，后一次是不考虑其顺序而是作为和声单元“自由”地重复的。还需要注意的是，这个乐句作为一个整体而产生了一个十二音聚合体［aggregate］，但它不是通过联合化的六音音列，而是通过一种简单的技巧，即在主要部分（这里是声乐）呈现序列的一部分，同时在伴奏部分呈现示其余部分（这种技巧勋伯格时常运用，在谱例Ⅸ—3b和Ⅸ—3c中的《钢琴组曲》Op.25已看到过）。

谱例Ⅸ—6：勋伯格《歌曲三首》Op.48“夏日倦意”［Sommermüd］第1—3小节



在第一次世界大战后的头几年，勋伯格继续在维也纳通过教学和其他专业活动艰难度日。他特别感兴趣的就是他于1919年创立的非公开音乐演出社［Society for Private Musical Performances］，该社演奏涉及范围广泛的新音乐作品，包括如德彪西、巴托克、雷格尔、勋伯格本人及其学生等这些不同的作曲家。勋伯格的想法是要在有益于真正欣赏这种新音乐的环境中演奏它们，在这个环境中：作品被仔细地排演，难懂的作品被重复演奏，不作公开宣传，以及批评家被拒之门外。虽然作为奥地利高度通货膨胀的牺牲品，演出社仅仅在三年后就解散了，但是它为新音乐在被“官方的”音乐会机构所孤立的情况下寻找一个更加特殊场所的那种需求，提供了一种早期的反思。

198



勋伯格在洛杉矶家中教授学生，1949年。（Richard Fish摄影）

勋伯格的环境在 1925 年发生了戏剧性的改变，他被任命为继布索尼之后柏林普鲁士艺术学院 [Prussian Academy of Arts] 作曲大师班的领导者，这是欧洲最有声望的职位之一。但是，他的工作在 1933 年由于希特勒的掌权而终止，而且，当意识到德国的环境对他来说不能再忍受下去的时候，他选择了移民，并最终去了美国，于 1934 年定居在洛杉矶（几年后斯特拉文斯基也做出了同样的选择）。

勋伯格在他所选择城市的音乐生活中扮演着活跃的角色。尽管经济状况不佳和需要教授没有才能的学生，但他还是能够指导一批杰出的年轻美国作曲家的音乐学习。在他的音乐创作中，他坚持在早先十二音作品中的那种明显的“古典”倾向，但是朝着主题更加清晰和形式更加集中的方向转变。在他于美国创作的主要作品中，有几首基于传统形式典范的大规模器乐作品，突出的是《小提琴协奏曲》Op.36（1936）和《钢琴协奏曲》Op.42（1942）。 199

勋伯格在美期间的一个有趣而意外的发展，是他恢复了对调性的兴趣，他早年认为这一体系历史地看已经过时，它已属于过去而被后调性音乐所“取代”。可是现在，他又把调性看作是一种切实可行的创作方法，并写了几部调性作品：

《弦乐队组曲》(1934)、《第二室内交响曲》Op.38(该作品于1906年停笔，于1939年最终完成)、为管风琴而作的《宣叙调变奏曲》Op.40(1941)和《为管乐队吹奏乐而作的主题与变奏》Op.43a(1943)。虽然或许这次回归调性与作曲家在1920至1930年代间重建与过去音乐紧密联系的总体倾向一致，但是勋伯格自己对它的态度，受到了他历久不衰的、对于音乐发展“进步化”本质信仰的强烈影响。他认为，他对调性的运用与其说是一种回归，还不如说是一种努力，即对已经实现的音乐发展增加最后的推动。比如说，他在管风琴变奏曲的注释中写到：“和声……填补了我的《室内交响曲》与‘不协和’音乐(比如无调性作品)之间的缺隙。许多未被利用的可能性都能够在其中被发现。”[2]

然而，勋伯格对于调性创作重新恢复的兴趣，似乎还至少影响到了他的一部十二音作品。在为朗诵者、弦乐四重奏和钢琴而作的《拿破仑颂》Op.41(1942，基于拜伦的一首诗作)中，他运用了一个导致三和弦和声组合的序列，并且在全曲中持续开拓其可能性，甚至于解决在一个纯粹的$E^{\flat}$大三和弦上。在其早期的十二音作品中，勋伯格小心翼翼地避免这样的三和弦暗示，因为他认为它们强烈的调性联系会在听众中引起不恰当的音乐期待。

直到1951年去世时，勋伯格都在积极地创作。最后岁月中的两部作品《弦乐三重奏》(1946)和《用钢琴伴奏的小提琴幻想曲》(1949)，跻身他最具有独创性成就之列。这两部作品与之前器乐作品相对严谨的形式手法拉开了距离。两部作品都是单乐章，呈现出的分裂化特征，令人联想起表现主义作品。性格和速度大不相同的简短段落互相对立，造成的结果有些类似于自由的宣叙调。也许勋伯格试图在此在无调性阶段和十二音阶段的创作之间达成一种 200 最终的一致，即一种对两个明显冲突的要素——浪漫主义的表现性和古典主义(或者说是瓦格纳主义和勃拉姆斯主义)——的合成，这两种要素构成了他的音乐个性。

关于这种冲突，人们常常在勋伯格的十二音音乐中注意到一种“矛盾”，存在于半音化、无调性音高组织的激进体系与对主题、节奏和形式问题的保守方法之间。但是，勋伯格的整体音乐观念，与他对十九世纪音乐发展的观念是相

---

2. *Letters*, ed. Erwin Stein, trans. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser (New York, 1965), p. 248.

一致的，即他将十九世纪的音乐发展看作是逐步增强半音主义和在特定细节方面强化主题的复杂性，不过这种强化被限制在了一个基本不变的总体形式和美学前提的框架之内。准确地说，正是勋伯格这种对文化连续性以及由此延伸旧传统必要性的信念，导致他建立起了一种新的创作体系；因为在他看来，这是传统本身所要求的，传统已经把旧体系带到了瓦解的终点。勋伯格曾经把自己定性为一个“保守的解放者”[conservative revolutionary]，但是他也曾同样把自己称为一个“解放的保守主义者”[revolutionary conservative]。

勋伯格在二十世纪音乐发展中的重要性只有斯特拉文斯基才能与之抗衡。除了早期调性作品之外，他的音乐并未获得广大公众的认同，但是对其他作曲家的影响却是深远的。即便是在那些艺术观念根本不同的艺术家当中，也几乎无人能够忽视其作品所提出的挑战。如果没有勋伯格，那么当代音乐的进程无疑将发生完全不同的转变。

韦伯恩

除了在奥地利军队里临时服役之外，韦伯恩在大部分战争期间都没有中断创作。和导师勋伯格一样，他在战后所经历的风格上的重新定位，直接体现于脱离格言式器乐小品——这一特点在其战前的创作中占据统治地位——的转变中。所有韦伯恩 12—19 的作品编号（1915—1926）都是两首或更多首歌曲组成的套曲。这些作品都是为独唱与室内乐伴奏而作，伴奏编制从单簧管和吉他（Op.18）到小型的室内管弦乐队（Op.13）不等，只有 Op.19 是为合唱而作，而 Op.12 的伴奏是钢琴。

尽管保持了韦伯恩战前器乐创作中出现的“自由”无调性的音高组织处理方法，但在这些战争时期以及紧接其后创作的歌曲套曲的早期作品中，织体上较少支离破碎（部分是由于歌词所提供的连贯性造成），构思上也更具前后一致的线性发展。一些对于更加严格的创作手法——它们提供了一个对这种线性强调更加系统的支持——重新关注迹象，出现在《五首宗教歌曲》Op.15（创作于 201
1917 年，虽然到 1923 年才出版）的最后一首之中。这首歌曲以反方向的复卡农

构思而成，代表了韦伯恩从第一批两位数作品号的创作以来，对这样一种严格的作品结构的首次使用。

这种严格的处理手法更加合乎逻辑地出现在《根据拉丁语歌词而作的五首卡农》Op.16（1923—1924）中，这部作品在勋伯格第一批十二音作品问世期间创作，在结构上都是严格的卡农形式。在之后的作品《三首传统押韵诗歌曲》Op.17（1925）中，韦伯恩开始启用自己的十二音方法，并且从此只使用它。但是，在这些最早的十二音作品中，韦伯恩并未尝试将这个新体系的可能性与他新近在卡农方法中重新发现的兴趣结合起来，虽然我们会看到，这将是他之后发展的一个主要关注点。他最初关注的仅是对十二音集合形式的一个更加准确地控制，这是一个在其无调性音乐中已经很明显的趋势。

由此，Op.17 歌曲集中的第二首只是运用了序列的原型，并且仅处于其最初的音高位置上，序列中的各音自由地分布在歌声和伴奏乐器中。一旦十二个音高用尽，同样的序列形式就会再次以相似的方式重现，每次序列的呈现都在声乐和器乐之间产生一个十二音集合。（该序列在这部作品的进程中重复了二十三次，产生了二十三个这样的十二音场。）勋伯格序列运用中集合概念——体现在他的《钢琴组曲》Op.25 中，出版于前一年——的影响是显而易见的。韦伯恩在《三首歌曲》Op.18（也于 1925 年出版）的第二首中，第一次运用了序列的所有形式（虽然仍没有使用移位形式），在同一曲集的第三首中，他以一种线性的方式第一次同时运用了多个序列形式，这成为他之后的标准做法。

但是，韦伯恩十二音音乐发展的第一次重大突破出现在《弦乐三重奏》Op.20（1920）中，这是他在十三年以来的第一部器乐作品。勋伯格的影响——他刚完成“古典”倾向的《木管五重奏》——再次显现：《弦乐三重奏》的两个乐章仿效了传统曲式模式，分别是回旋曲式和奏鸣曲式。但是，韦伯恩的独特处理是在每个乐章的曲式结构与潜在序列结构之间所建立的紧密联系。比如，在开始的回旋曲中，各段落以下列顺序呈现出来（X 代表引子部分）：X A B A C X A B A。但是，相同字母的段落之间的曲式联系并非是由再现主题材料而限定的（如同在传统回旋曲或者勋伯格《木管五重奏》回旋曲终乐章中那样），而是通过运用序列形式的相同顺序而达到的。因此，虽然所有 A 部分的序列结构都是相同的，但是这些序列实际呈现的音乐每次都不同。由此，《弦

202

乐三重奏》揭示了韦伯恩成熟的十二音创作中两个重要而且紧密联系的特征：（1）形式结构主要是按照潜在的序列结构而非“具体”的音乐材料（比如再现主题）进行构思的；（2）序列倾向于保持高度抽象的特性，独立于一个特定的动机或者主题的呈示。在这两个方面，韦伯恩所选择的发展道路和勋伯格有重要差异。

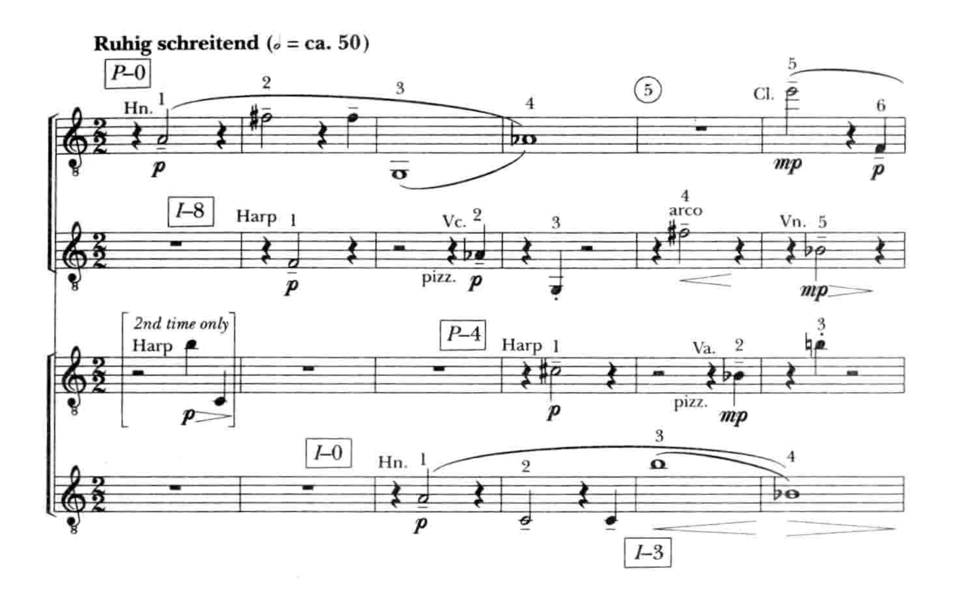
韦伯恩后期风格的这一方向很快在《弦乐三重奏》之后的《交响曲》Op.21（1928）中得以完全建立。这里第一次综合了作曲家长期以来在严格复调方法中建立的兴趣和他新近遇到的十二音体系。整个的第一乐章被构建为一系列复卡农，卡农的每一个声部都源于十二音列（其基本形式呈示于谱例Ⅸ—7 中，同时还有在作品中被首先运用的三个变化形式 *I*—8、*I*—0 和 *P*—4）。具有典型意义的是，韦伯恩在创作中发掘了序列的某些基本特征。首先，序列的后一半是前一半三全音移位的逆行，暗示了不同对称逆行结构的可能性（《交响曲》两个乐章中的第二乐章尤为突出）。其次，序列被建构为原型中相邻音符在某些变化形式中也保持这样的关系。由此，在谱例Ⅸ—7 的四种形式中，音符 E 和 F 在 *P*—0 中相邻，在 *P*—4 和 *I*—0 也是如此。（其他相邻的成对音也以不同方式被保持下来。）通过强调这些成对音的重复，韦伯恩发掘了这种属性，从而在音乐表面上制造了一个类似于动机呼应关系的严密组织网络。 203

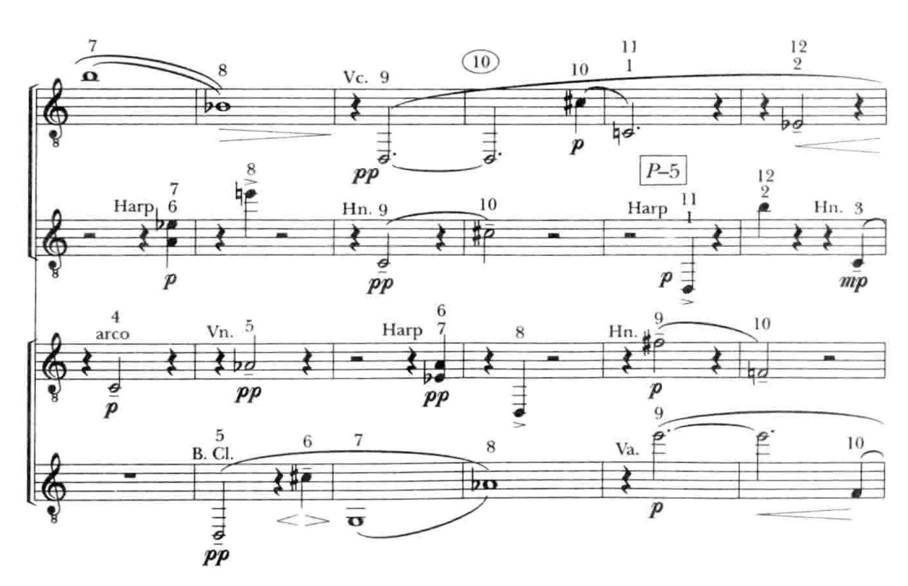
谱例Ⅸ—7：韦伯恩《交响曲》，基本序列和首次运用的三个变化形式

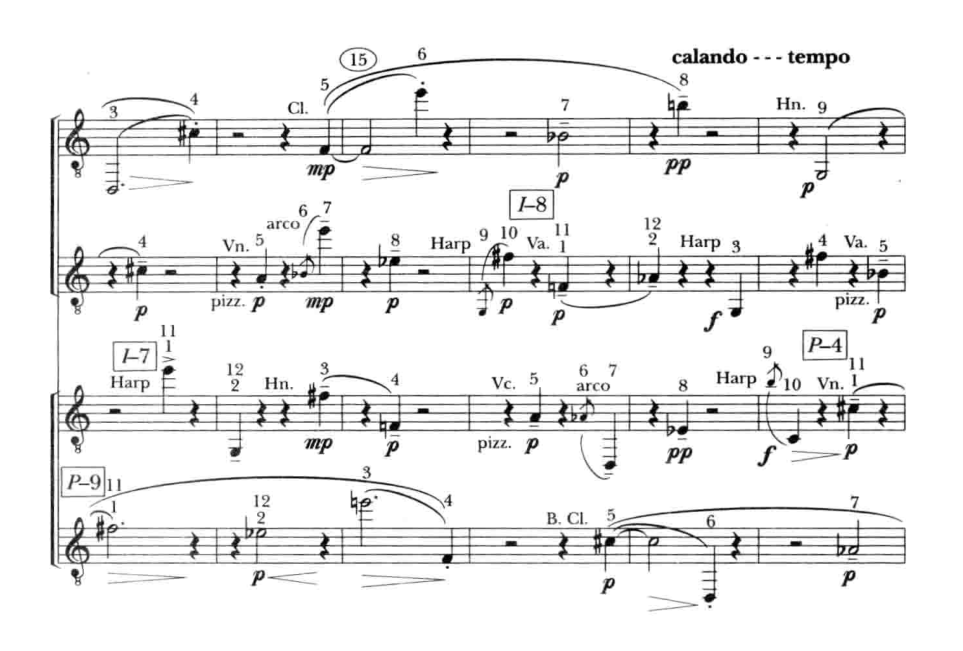


这种处理方式在创作上的实现可以在《交响曲》第一乐章三个部分的第一个部分中被观察到。在谱例Ⅸ—8 中，乐谱作了改编，目的是让确定这部分音乐的

谱例Ⅸ—8：韦伯恩《交响曲》，第一乐章开始处









复卡农四个声部中的每个声部都呈示于一个分开的谱表中。这个卡农是严格按十二音写作的(就是说,所有的卡农声部都遵照由序列及其变化形式所决定的音

204 高顺序进行)；但是，每个声部的配器在持续变化，有时一个新音的出现就换一件乐器，这种实践与韦伯恩早期作品表现出的织体“点描法”[pointillistic]一致。在任何声部中都没有持续音色的事实(虽然这里本应该是一个更为传统的卡农)，使其实际上不可能把声部听成一个“真正的”旋律线。

205 卡农的布局如下：(1)最高声部的*P*—0被最低声部的反型(*I*—0)作卡农式模仿；(2)第二声部的*I*—8被第三声部的反型(*P*—4)作卡农式模仿。因为这两组卡农同时进行，它们彼此在音区和时间上完全交织，以及在每一个声部中音色的呈现在持续变化，所以听者实际上是完全不能追随卡农结构的。在这里，我们再次看到了韦伯恩的序列观念，即把序列看作一种抽象的背景，看作一种潜在的结构网络，它“秘密”地决定着作品的进程，而并不与表面的听觉特征直接结合在一起。

人们在《交响曲》开始部分能够听到并实际听到的，大部分就是韦伯恩对音区的非常独特和完全原创性的使用。只有一个例外，那就是这部分每个音高都分布于同一个八度内，在这个范围内这些音高一再出现。(除了E♭/D♯，它出现在脱离了一个八度的两个不同位置上。)结果是，上述所说的周期性出现的固定成对音一直在相同的音区中出现，因此很容易被感受到，尤其是当它们紧密接连时。有两个例证：第3—4小节高声部(*P*—0)中的G—A♭由第二声部(*I*—8)中交叠在一起的A♭—G回应；第5—6小节第四声部(*I*—0)中的B—B♭由第三声部(*P*—4)中交叠在一起的B♭—B呼应，之后在第7—8小节，由第一声部(*P*—0)的B—B♭呼应，等等。仿佛是巧合，这些交错化的重复是在细致排列但在很大程度上听不见的卡农的次结构中突然出现的，这些次结构形成了类似于动机的截段，它们使作品具有一种容易被感受得到的外表连贯性。这种在可听得到的“前景”与听不到的结构“背景”之间复杂的相互作用，成为韦伯恩的音乐最具有吸引力的特点之一。

《交响曲》序列的另一个特点也被韦伯恩所利用：因为序列的首尾两个音程(大六度和小三度)是互补的，所以任何一种序列形式的最后两个音与反型某一特殊移位最开始两个音相同。因此，*P*—0(第一声部)结束于C—E♭，它们也是*I*—3的前两个音；*I*—8(第二声部)结束于D—B，它们也是*P*—5的前两个音，等等。韦伯恩用这种特性来决定所有四个声部中序列形式的顺序，即每个先行

四音列的最后两个音符与跟进四音列的前两个音相重叠（这就是在谱例Ⅸ—8 中这些重叠音一直被标以两次数字的原因）。另外，这个特征是对称性的，即：序列的构建要做到，每一对序列中的第二个序列应再倒回第一个序列。比如，不仅最高声部的 *P*—0 和 *I*—3 交叠在一起；*I*—3 最后两个音（A—F♯）和 *P*—0 的前两个音也是相同的，这就为韦伯恩重复整个段落（注意结尾处的双纵线）提供了一个令人信服的理由，因为序列结构不变地返回到自身，并因此而构成了一个自足的系统。

比起包括勋伯格在内的当时其他的十二音作曲家，韦伯恩在思考和改变传统形式原则方面实践得更多。正如我们所看到的，勋伯格基本上是以主题的意义来构建他的序列，通过依然与调性音乐紧密相似的主题展开和动机发展过程，将其作为建构大规模曲式的一种辅助手段而运用。而另一方面，韦伯恩则是在一种更加坚决的抽象意义上思考着序列，即在他所运用序列的特定特征中产生的可能性来发展他的形式结构。对于他来说，一部特定作品的形式和序列结构似乎在本质上是一致的，而在勋伯格那里，这两者在某种程度上是分离的。正如韦伯恩谈及其序列运用时说道："十二音序列是一种规则，而不是'主题'。但是，因为现在用另一种方式获得了统一性，我也就能在主题主义范围之外来进行创作——也就是说要自由得多；序列保证了统一性。"[3] 206

随同这种精确的重复一起，《交响曲》结构上的清晰性——第一乐章明显地分为三个部分（每部分都是一个复卡农，第三部分以相同于第一部分的方式建构，造成了一种"再现"），第二部分是严格的变奏形式——令人想起勋伯格在这一时期音乐中相似的实践。实际上，对严格的形式控制和相对的织体清晰的普遍强调不仅和勋伯格的做法相似，也与当时更广泛传播的新古典主义倾向相似。尤其值得注意的是，和韦伯恩早期音乐极端的节奏差异相比，《交响曲》在节奏上具有更强烈的简朴性和连贯性。甚至于对传统体裁标题的回归（如同之前的《弦乐三重奏》），也暗示了一种对与过去音乐重建紧密联系的关注。

另外两个来自韦伯恩作品的片段，提供了他从序列结构获得音乐含义方式的简短例证。《为九件乐器而作的协奏曲》Op.24（1934）的序列源于最开始三

---

3. *The Path to the New Music*, ed. Willi Reich trans, Leo Black (Bryn Mawr, 1963), p. 55.

个音的序列变形（谱例IX—9a）：第二个三音音列是第一个的逆反型（*RI*），第三个是其逆型（*R*），第四个是其反型（*I*）。（具有高度结构化内在关系的序列，即一个已提及的与《交响曲》相联系的特征，成为韦伯恩后期音乐的一个近乎持久不变的创作特色。）这个结构特点在作品的开始部分（谱例IX—9b），通过安排不同的乐器、时值以及每三个音单元的连断法，得以清晰地展示。

207

谱例IX—9：韦伯恩《为九件乐器而作的协奏曲》，Op.24

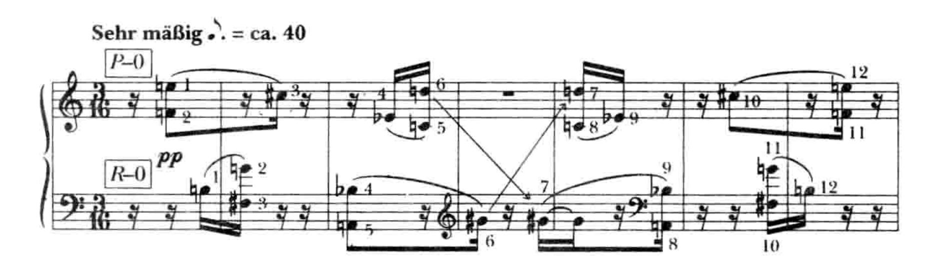


《钢琴变奏曲》Op.27（谱例IX—10）的主要结构观念，更多的不是源自序列本身，而是源自序列原型与其未经移位的逆型的结合。韦伯恩运用这种结合而使开始乐句构成了一个精确的回文句，其轴线位于第 4 小节中部；就是说，从第 4 小节最后一个十六分音符至第 7 小节，是第 4 小节开始之前音乐的精确逆行。它由两手之间互换序列材料达成序列化：右手开始于 *P*—0 的第 1—6 个音（第 1—3 小节），续以 *R*—0 的第 7—12 个音（当然，这是 *P*—0 第 1—6 音的逆行），而左手开始于 *R*—0 的第 1—6 个音，后变为 *P*—0 的第 7—12 个音（同

208

样，它们是 *R*—0 的第 1—6 个音的逆行）。这个片段对称性的安排还反映在织体层次上（每只手发声的音符数形成交替，右手的音符数在 2 和 1 与 1 和 2 间交替，左手的音符数在 1 和 2 与 2 和 1 间交替）和节奏组织上（凭借一只手的三音组一直将另一只手中的三音组包围起来，同样以交替的方式）。

谱例Ⅸ—10：韦伯恩《钢琴变奏曲》，Op.27，第 1—7 小节



仅仅《钢琴变奏曲》（完成于 1936 年）的开始处，就可以为韦伯恩战后发展中的重大风格差异以及十二音对其创作方式的深远影响提供充分的证明。通过仔细控制的对称、规律的节奏进程和感情的节制，这部作品远离了战前作品分离的织体、夸张的对比以及表现的强烈。在这里，我们再次看到了一个对战后转向明晰和客观这一现象的反映。

但是，韦伯恩自己对新古典主义的发展是非常特殊和完全个人化的。而且，他的十二音音乐确实保持在无调性作品中所建立起来的某些基本风格特点。把序列分成短小截段以及通过配器、音区、力度和连断奏而相互区分的倾向，形成了对表现主义作品点描特质的回应。稀薄织体的重要性——休止的长时间延伸以作为这些分离单元的一个背景，这些单元常由不超过两个或者三个音构成——呈现出来，总之，在这里它甚至体现出比在早期小型器乐曲中更大的意义。韦伯恩偏爱从较小音组的运用中构成序列，这可以看作是他战前基本属于直觉化的细胞构建技巧的更为体系化的发展。

但是，保持在韦伯恩晚期作品中的最显著的早期特点，是音乐极端的精炼。他对于清除所有繁冗和不必要的细致的一贯坚持，在十二音作品中依然很明显，并且说明了他在转至更为古典方向时所表现的更为个性化的一个方面。尽管在 1920、1930 年代他用了一些传统的器乐作品标题（除了那些已经提到的，他还





1944年的韦伯恩，诗人希尔德加德·乔恩所作的石版画。音乐引自韦伯恩《第二康塔塔》第五乐章，由乔恩作词。

创作了《弦乐四重奏》Op.28 和《乐队变奏曲》Op.30）之外，但这些作品都没有时间上施展的余地（每个乐章都只有几分钟），也没有通常与这些体裁相联系的强有力的发展；韦伯恩将曲式作为序列结构功能的构思，是为了形成一种本质上抒情特点的音乐。另一重要特征在于演出编制的规模：即便是在较为大型的作品中，比如《交响曲》和《乐队变奏曲》，所需要的乐队实际上也都是相对小的室内乐编制。

209

韦伯恩于 1945 年去世，这是第二次世界大战末一个悲剧事件的结果，他被一名美国士兵错误射中。他在生命的最后几年主要创作了两部声乐作品，《第一康塔塔》Op.29（1939）和《第二康塔塔》Op.31（1943），它们都是为独唱、合唱和小型乐队而作。（之前他还有一部康塔塔，《目光》Op.26 [Eyesight]，创作于 1935 年，一些创作一首附加合唱的草稿发现于作曲家去世之后。）虽然他的音乐曾遭到纳粹政权的指责，但是在整个战争期间他都坚持居住在奥地利，生活在几乎完全隔绝的状态和不稳定的经济环境中。

但是，事实上他的音乐总是被公众所排斥，实际上，除了很少的专业同行外所有人都排斥——一个不难理解的境况。虽然韦伯恩把自己看作是一个热诚

的传统主义者，投身于伟大欧洲艺术音乐线索的延伸中，但与勋伯格一样，他认为这种延伸只能通过由十二音体系提供的新可能才会实现。在这个方面，他比该体系的发明者还要更加“忠实”于这个方法。然而，勋伯格基本上是在一个与传统保持着强烈联系的形式语境中，将其体系看作为一种组织半音音高关系的方法，而韦伯恩是把这个体系接受为一种思考音乐结构的基本全新方式的基础。所以，不必诧异，他的新奇的音乐特质就使得十二音体系对于当时的听众们来说非常费解；直到今天他的作品还被普遍看作是一个极有天赋的作曲家过于专业化的产物，完全身处音乐发展的主流之外。但是，确实会让保守主义者惊异的是，韦伯恩的音乐证实了其伟大的历史重要性。正如我们将看到，第二次世界大战后的年代里，他的音乐对于一些最重要的青年作曲家即将产生深远的影响，并以其特有的方式成为帮助引发二次音乐革命的基础，正如韦伯恩自己在世纪之交短暂参与的音乐革命一样。 210

贝尔格

类似于勋伯格和韦伯恩，贝尔格在战后头几年也走向了更有意识控制的创作方法，尽管在他身上的变化并不突兀。他的战前无调性创作不仅与十九世纪晚期调性音乐节奏、和声特征保持了更紧密的联系，而且至少这些作品中的一部分（最显著的是《阿尔腾贝格歌曲集》最终的帕萨卡利亚乐章）还反映出对严格创作方式的爱好。但是，贝尔格战后的第一部作品歌剧《沃采克》，仍然显示了一种甚至更为细致和全面的结构观念。

早在 1914 年，贝尔格就开始考虑在新近为人知晓的戏剧《沃采克》基础上创作一部歌剧，这部戏剧由十九世纪奥地利作家和政治激进分子乔治·毕希纳所作，他于 1837 年去世，时年二十四岁。通过一系列简短、不连贯和松散的场景，毕希纳的戏剧描写了一个不幸士兵的困苦，受到上级的剥削和迫害。这部戏剧在观念、内容和结构上都非常现代，这个残酷和压抑的强有力故事提供给贝尔格一个理想的媒介。

但是在着手这个作品后不久，贝尔格就进入军队服役，在他 1918 年解除兵

Staats-Theater
Opernhaus

Berlin, Montag, den 14. Dezember 1925
14. Karten-Reservesatz.
(Außer Abonnement.)
Uraufführung:
Georg Büchners
Wozzeck
Oper in drei Akten (15 Szenen) von Alban Berg.
Musikalische Leitung: General-Musikdirektor Erich Kleiber.
In Szene gesetzt von Franz Ludwig Hörth.

Wozzeck	Leo Schützendorf
Tambourmajor	Fritz Soot
Andres	Gerhard Witting
Hauptmann	Waldemar Henke
Doktor	Martin Abendroth
1. Handwerksbursch	Ernst Osterkamp
2. Handwerksbursch	Alfred Borchardt
Der Narr	Marcel Noë
Marie	Sigrid Johanson
Margret	Jessyka Koettrik
Mariens Knabe	Ruth Iris Witting
Soldat	Leonhard Kern

Soldaten und Burschen, Mägde und Dirnen, Kinder.

Gesamtausstattung: P. Aravantinos.

Technische Einrichtung: Georg Linnebach.

Nach dem 2. Akt findet eine längere Pause statt.

Kein Vorspiel.

Den Besuchern der heutigen Vorstellung wird das neu erschienene Heft der „Blätter der Staatsoper" unentgeltlich verabfolgt.

《沃采克》首演的节目单，柏林国家歌剧院，1925年12月14日。

役之前少有作品完成，随之他开始全神贯注创作《沃采克》，于1922年完成总谱。

贝尔格只选择了毕希纳戏剧中的一部分，将这些材料安排成一个各分五场的三幕对称性布局，各幕中各场由乐队间奏曲相连接。因此，每一幕都形成了一个连贯的音乐结构，由贝尔格组成一个细致构思的结构整体。在第一幕（被构思成一个五乐章“组曲”）和第二幕（一部“交响曲”）中，每一场音乐都建立于一个传统的曲式结构之上。（比如说第二幕的五场或者说五个“乐章”，分别是奏鸣曲式、幻想曲与赋格、三部性ABA的慢板乐章、谐谑曲和回旋曲。）最后一幕由一套五首“创意曲”或者说是变奏曲构成，每一首都建立于一个特定的音乐结构特征（某个主题、和弦、节奏等）之上。

另外，第一幕和第三幕之间音乐和戏剧上的紧密一致，构成了把作品作为整体的更大的三部性结构（ABA）；三幕中的每一幕都结束在同一个“终止式”和弦的不同形式上。由此，形式统一化的程度非常高，虽然贝尔格强调，他并不期望或者说希望听众对于《沃采克》复杂的组织很有意识，但是它紧凑构思的结构布局对他来说无疑是很重要的。在1929年他关于这部歌剧所作的讲座中，

他说该布局为他提供了一种方式，“可以无需运用至今从调性中接受的中介，而获得聚合性和结构统一的相同程度。”[4] 212

《沃采克》音乐的主要特征即表现上的抒情化和激烈的戏剧化，都和贝尔格早期的作品没有本质上的区别，依然建立于参照性细胞或和弦基础上的音高组织因此也和以前基本相同（虽然，正如我们所看到，这些细胞现在有时应用得更加对称化）。但是，《沃采克》也偶尔包括了或多或少自然音调性的片段，没有缝隙地混合到占优势的无调性语言之中。（贝尔格获取这种混合而不造成风格上不连续性的特殊天赋，主要源于他无调性语汇明显的调性暗示。）作曲家之后对十二音体系的采用在此也有所预示，特别是在最后一幕中很明显，每一场中一个特定的创作乐思的功能是作为源自不同转换形式的音乐材料的恒定参照，这种方式与十二音创作没有区别。这在第三幕第三场中尤为明显，其中的音高几乎完全来自于一个六音音组。贝尔格自己把这一场称为“建立于一个和弦上的创意曲”，但这六个音事实上被运用成类似于一个无序的音集，它以不同面貌贯穿出现于这一场，有些是和弦性的，其他则在本质上是线性的。虽然这是在贝尔格早期作品中可以看到的细胞技巧的延伸，但这种在移位和非移位形式中，所有材料从单一基本材料有意识和体系化的衍生，则是全新的。在紧接于这一场的短暂片段中（谱例Ⅸ—11），所有音符都是从没有移位的原始六个音单元发展而来的（谱例上方列出的音阶形式）。说话音调［*Sprechstimme*］声部因为没有明确的音高，所以不被局限于六个音的单元中。

《沃采克》的戏剧力量以及音乐传达出对主人公的同情和怜悯，使其跻身于最成功的二十世纪歌剧之列。这部作品在1925年首演后马上获得了成功，它使贝尔格声名鹊起，使他成为第二维也纳乐派三位成员中至今为止作品被演出最多的作曲家。

在下一部作品即他为庆祝勋伯格五十岁生日而作的《钢琴、小提琴和十三件管乐器的室内协奏曲》（1925）中，贝尔格甚至以更大的强度继续了《沃采克》中严格的形式原则。在给他老师的一封信中，贝尔格详细描述了这部作品的组织建构，他在这个作品的每个细节上都做了有意识的设计。尤其突出的是，在不同部分中小节数互相对应的数学精确性。在第一乐章主题与变奏中，主题

4. H. F. Redlich, *Alban Berg*（New York, 1957）, p. 262（整篇讲稿重印）.

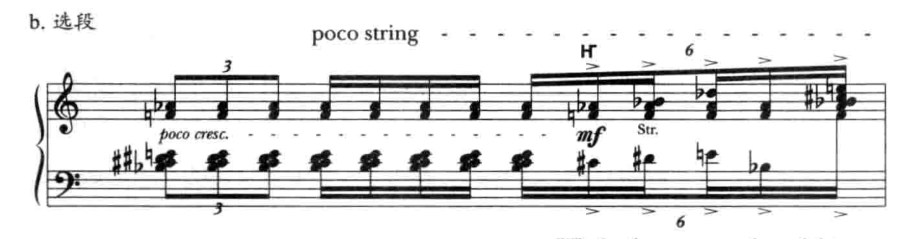
213 持续了三十小节，各变奏分别是三十、六十、三十、三十和六十小节。这一共二百四十小节，与第二乐章（一个后半部分以回文形式再现了前半部分材料的慢板乐章）二百四十小节的长度相平衡。最后，同样加起来共四百八十个小节的这两个乐章，又与第三乐章和末乐章的四百八十个小节相平衡，末乐章是一首回旋曲，在最后合成中综合了前两个乐章的音乐。

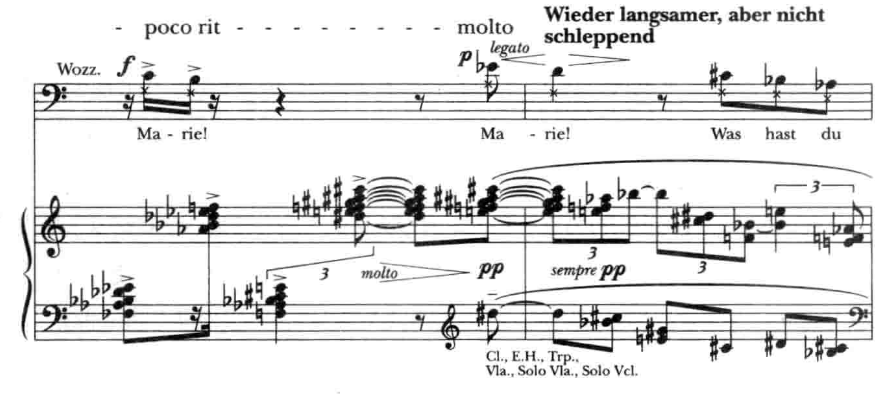
谱例Ⅸ—11：贝尔格《沃采克》第三幕第三场

a. 六音细胞



b. 选段





这个复杂的布局及其与传统曲式结构的结合，展示了贝尔格当时日趋增强的"结构主义"倾向。而且，虽然这部协奏曲没有任何一个部分是严格按照十二音体系写作的，但是十二音序列的确是出现了。虽然贝尔格已经在《阿尔腾贝格歌曲集》和《沃采克》中运用了这样的序列（从而预示了勋伯格），但是在这部作品中，这些序列第一次受到了勋伯格在第一批十二音作品中所使用的序列变化的影响（勋伯格的这些作品都比《钢琴、小提琴和十三件管乐器的室内协奏曲》

写作得早）。比如说，第一乐章的主题建立于一个十二音序列之上，主题的变奏 214
呈现了相同的序列，不仅有原型，还有反型、逆行和逆反型。而另一方面，主题及其变奏的伴奏声部则不是十二音的。

在《钢琴、小提琴和十三件管乐器的室内协奏曲》这部介于自由无调性和十二音作品之间的"过渡性"作品之后，是贝尔格第一部完整的十二音作品，即歌曲《闭上我的双眼》(1925)，歌词是特奥多尔·施托姆的一首诗作，贝尔格曾经在1907年以晚期调性的风格为它谱过曲。此后是第一部大型十二音作品，即六乐章弦乐四重奏《抒情组曲》(1926)。但是即使在这部作品中，也只有第一乐章和第六乐章贯穿采用了新方法。在第三乐章中，除了三声中部之外都以十二音写成，第五乐章仅在两个三声中部中有十二音段落。其他乐章即第二和第四乐章都没有贯穿的十二音段落，虽然十二音乐章的序列在这两个乐章中都有所"引用"(之前乐章材料的重复出现是这部作品的主要特征)。

贝尔格在一部作品中成功结合十二音和非十二音音乐的能力，暗示了他能流畅地把新技巧融合到他已稳定建立的技巧和风格方式中。和在十二音体系影响下经历了风格重大转变的韦伯恩不同的是，贝尔格保持了早期作品的基本特征。正如我们已经指出的，在他开始运用这个体系之前，更为图式化的 [schematic] 结构观念的倾向已经被建立起来了。另外，正如《抒情组曲》十二音段落中所明示，比起勋伯格或韦伯恩来说，贝尔格对这种方法的观念要自由和灵活得多。比如说，其他两位作曲家常把一首作品限定在单一序列中，但是贝尔格在《抒情组曲》的乐章之间却通过替换某些音高来调整序列。他曾经说，虽然这些变化并没有戏剧化改变序列的所有"线条"，但是它们却转变了其"性格"。因此，这些序列"服从着命运"，正如他所作的那样，当序列在作品的特定进程中发展并受其影响时，他让序列接受了调整。比起勋伯格或特别是韦伯恩，贝尔格对序列少了很多抽象的观念。对他来说，序列代表着实际的"音乐材料"，并非仅仅是这些材料不变的资源；它可以被运作并且变化，正如一部作品的主题和动机可以很丰富一样。

甚至在《抒情组曲》的第一乐章中，我们也可以发现贝尔格十二音方法个性化方式的丰富例证。这个乐章的基本序列可以被分为两个六音音组，第二个是第一个的逆反型（谱例Ⅸ—12a）。每个序列的一半包括了一个自然调式音阶七音中的六个音，贝尔格也重新排列了六音音组，从而产生了两个派生序列：(1) 音阶 215

形式的音组（谱例Ⅸ—12b）和（2）纯五度模进的序列形式（谱例Ⅸ—12c）。

谱例Ⅸ—12：贝尔格《抒情组曲》第一乐章，基本序列及其两个变体

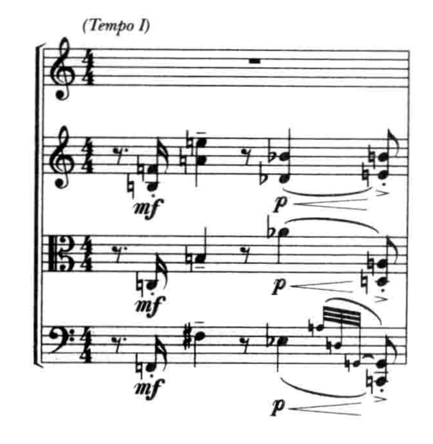


乐章中的一些短小段落显示了贝尔格对这些序列形式的运用。具有引子功能的第 1 小节（谱例Ⅸ—13a），首先以四音音组展现了序列纯五度形式的原型（上面的谱例Ⅸ—12c），之后把这个序列中的第 2—7 音作为六个音的和弦进行了重复。乐章主要的主题乐思（谱例Ⅸ—13b），由引子小节之后紧接的第一小提琴呈示，构成了基本序列（谱例Ⅸ—12a）明确的线性表现，显然这三种形式被频繁地使用着。最后，在标志着乐章前半部分结尾的片段（谱例Ⅸ—13c）中，所有弦乐中类似于上行音阶的进行则是基于音阶形式（谱例Ⅸ—12b），而第 2 小节中部拨奏的大提琴开始了一段纯五度形式的呈现。

216

谱例Ⅸ—13：贝尔格《抒情组曲》第一乐章


a. 第 1 小节



b. 主要主题乐思（第 2—4 小节）



c. 第 33—36 小节





《抒情组曲》序列的自然音特性（即两个六音音列各包含了一个自然音音阶六个音的事实）尤其是贝尔格的特色，这使他能够继续长期建立的在其非调性音乐中使人想起调性联系的实践。自然音性［Diatonicism］在《小提琴协奏

曲》(1935)中甚至更加明显，这是一首两个乐章的作品，其形式上的对称和217 相对的织体清晰，反映出1930年代很多作曲家明显的简单而保守的普遍倾向。这部协奏曲序列的前九个音，可以被看作是一系列相隔纯五度小三和弦与大三和弦的替换和连接（比如G小三和弦、D大三和弦、A小三和弦和E大三和弦），这是贝尔格时常利用的特征，它使作品具有明显的“三和弦”性质（如在来自于第一乐章的谱例Ⅸ—14b所示；改变小三和弦的音高排列是作曲家的典型用法）。

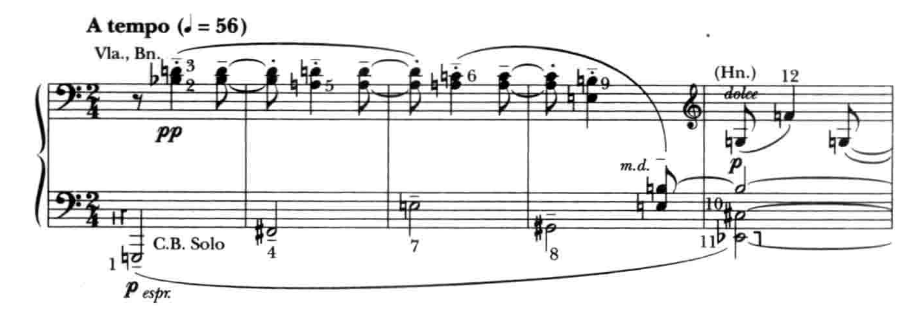
这些强烈的调性暗示，也使贝尔格在《小提琴协奏曲》的进程中无需冒险风格上的不连贯而引入“借用”的调性材料。一个卡林西亚［Carinthian］民歌出现在第一乐章的结束部分，而第二乐章最后的柔板段落结合了巴赫为路德教派众赞歌《我心满足》［*Es ist genug*］所配的和声。实际上，第二乐章令人印象深刻的开始处三全音范围内的全音上行，与序列的最后四个音符是一致的（谱例Ⅸ—14）。当众赞歌呈现于贝尔格新配的和声和巴赫版本之间交替的乐句中时（谱例Ⅸ—15），贝尔格的音乐中那种难以捉摸和截然不同的调性参照就变得尤为明显。

谱例Ⅸ—14：贝尔格《小提琴协奏曲》

a. 序列



b. 第一乐章，第11—15小节



谱例Ⅸ—15：贝尔格《小提琴协奏曲》第二乐章，柔板部分，第147—152小节



在他1935年英年早逝之前，贝尔格只写了四首大型十二音作品：《抒情组曲》、为女高音和乐队而作的康塔塔《葡萄酒》（1929）、《小提琴协奏曲》和未完成的歌剧《璐璐》。贝尔格以德国戏剧家弗兰克 · 魏德金德的两幕戏剧《璐璐》为脚本，描写了一个无道德意识的女人（即标题所指的主人公）的发迹和沉沦，以及她对戏剧中所有其他角色的影响。虽然贝尔格在去世前基本完成了这部作品，但是他只是对第三幕的配器开了个头；很多年来，他的遗孀都拒绝演出最后一幕，大多数上演的是属于最后一幕的一个哑剧片段结束的部分，贝尔格曾为了完成一部交响组曲而为这最后一幕配过器。在1979年贝尔格夫人去世后，完整版本最终得以上演，这一版本由奥地利作曲家弗里德里希 · 策哈根据贝尔格的手稿完成。 218

由于该剧令人反感的本质（尤其是在该作品最早上演的那个时代看来）及其未完成的状态，《璐璐》不如《沃采克》那么流行。但是，正如完整版本特别明确展示的那样，它是一部在戏剧和音乐上都同样丰富的作品。虽然其结构是一部传统的“分曲”［number］歌剧，有咏叹调、二重唱、谣唱曲等等（这些都在乐谱的上方得以适当标识），但是这部歌剧更为宏观的组织与《沃采克》一样是“交响化”的；如果有什么区别的话，就是它的音乐和戏剧甚至更加紧密地结合 219 在一起。《璐璐》完全以十二音构思，令人印象深刻地阐明了运用多重十二音序列的戏剧可能性：每个主要角色都被安排了特定序列，而这些序列通过对这些角色之间关系的反映而互相联系。《璐璐》非凡的技巧和表达的多样性，很有说服力地证明了十二音音乐对于音乐和戏剧目的的一种广泛的适应性。

尽管贝尔格的作品数量不大，但他的作品还是跻身于二十世纪最为重要的音乐成就。由于具有把当代技巧融入至十九世纪晚期浪漫主义留下的风格特征之中的能力，他能够沿着连续且风格上不中断的演变而前行，这在他同时代的一些重要人物中是独一无二的。其所有作品中标志性的强烈而高度个性化的表达从未减少过，甚至于在战后最严格和复杂的形式构建中也是如此。

在前面提到的那封写给勋伯格的信中，贝尔格在解释了《钢琴、小提琴和十三件管乐器的室内协奏曲》结构的复杂性后，在结束处为自己将笔墨集中于这些技术和数字命理学的问题而道歉：“我可以告诉您，我最亲爱的朋友，如果人们知道我在这三个乐章中隐匿了多少友谊、爱以及一个人性和精神关联的世界的话，那么，那些标题音乐拥护者们——如果还有的话——或许会喜悦至极……”[5] 事实上，人们确实能够感受到，在贝尔格的所有作品后面所具有的深刻的生平基础（至少在《抒情组曲》这部作品中，其所映射的明确的个性特征近来已被具体地验证了）。与新古典主义时期流行的美学观念有很大差异的这种标题化因素，是贝尔格的创作本质，并且也阐明了他极端个性化创作追求的重要特点。

---

5. Willi Reich, *The Life and Work of Alban Berg*, trans. Cornelius Cardew（London, 1965）, pp. 147–148.

第十章
政治的影响

德国

德国在第一次世界大战中的战败，导致了旧帝国的瓦解和魏玛共和国的建 220
立。在整个德国，无论在社会方面还是在艺术方面，一种从旧的存在模式中解放出来的强烈意识在蔓延，在战后的十年前后，德国享受了一个令人注目的艺术和思想重返活力的时期。在更为年轻的一代中，占据优势的推动力是拒绝过去，而支持每一件新颖和前沿性的事物。在艺术中，这种推动力呈现出一种强烈反对浪漫主义多愁善感的形态；人们需要更加简单、精炼和客观的艺术类型，以此来响应当代生活的特点。

战后德国最重要的文化中心是柏林，它在 1920 年代成为艺术中所有新颖和实验性创作的庇护所，并最终作为先锋派活动中心与巴黎进行抗衡。二十世纪最杰出的几位作曲家都曾在这一期间于柏林教学，包括布索尼、勋伯格、弗朗茨 · 施雷克尔和稍晚一些的欣德米特。但是活动并非只局限在这座城市中。在法兰克福、巴登-巴登以及其他一些地方，许多新音乐发展的迹象反映了战后德国生活格外热情和丰富的特性。

随着 1933 年国家社会党［Nationalist Socialist party］在选举中的胜利和希特勒随后被任命为元首，所有这一切都戛然而止。甚至在 1920 年代，当德国经历一场以失业和疯狂通货膨胀为标志的严重经济危机时，人们就听到了来自极右翼把激进的艺术家和作曲家谴责为"文化布尔什维克主义"［cultural 221
Bolshevism］的声音。但是随着希特勒的来临，德国艺术中的所有新事物被突然

扼杀，更确切地说，是被政府视为“颓废”而加以禁止。国家社会党反理性和反艺术的态度，连同他们对犹太人残酷的镇压，都对这个国家的文化生活形成了毁灭性的影响。许多重要的艺术家（不管是犹太人还是非犹太人），皆于1930年代逃离。艺术活动仅限于当权者认为在政治上可以接受的范围之中。几个世纪来处于欧洲音乐重要发展最前沿的德国，在这次打击之后，突然成为文化上的一潭死水，与当时主要的创造性潮流隔绝了。

欣德米特

魏玛共和国早年的生机勃勃和乐观主义，都强烈地体现在保罗·欣德米特（1895—1963）明显粗犷而具有实验性的折中主义中，他是出现在战后德国第一位重要的新作曲家。欣德米特在很小的时候就被认为具有非凡的音乐天赋，并且是一位娴熟的小提琴演奏者，在十三岁时进入法兰克福高等音乐学院学习，最初专攻器乐。在1912年，他开始跟随阿诺德 · 门德尔松学习作曲，之后又师从贝纳德 · 塞克勒斯。但是，他最初是作为小提琴家得到认可的：1915年他成为法兰克福歌剧院的小提琴首席。阿马尔-欣德米特弦乐四重奏组［Amar-Hindemith String Quartet］（欣德米特在其中演奏中提琴）于1921年成立后演奏了欣德米特的《第二弦乐四重奏》；它很快就一跃成为当时最卓越的弦乐四重奏组，尤以演奏新音乐而著称。

在1927年被任命为柏林音乐学院作曲教授之后，欣德米特减少了其活跃的演出安排；虽然他还是继续作为小提琴家公开演出（后来还做过指挥），但这个弦乐四重奏组还是于1929年解散了。他早期大量的演奏实践和娴熟的技巧（在单簧管和钢琴方面如同小提琴和中提琴一样），对他在音乐和音乐创作的基本态度上具有显著影响。在其创作生涯中，欣德米特坚持了一个强烈信念，即创作实用音乐的重要性，以及对于音乐研究的所有方面来说扎实技术基础的必要性。

欣德米特的早期创作，例如《F小调第一弦乐四重奏》Op.10和钢琴作品《一夜》［*In einer Nacht*］Op.15，都是以勃拉姆斯、施特劳斯和雷格尔式的晚期浪漫主义风格创作的，具有丰富的半音化和以三和弦和声为基



欣德米特为其《钢琴组曲“1922”》所画的封面，作为对所附音乐的提示，描述了现代城市生活的喧闹。（B.Schott`s Soehne, Mainz, 1922. Schott and Co. Ltd, London, 1950更新。版权所有。American Music Distributors Corp., sole U.S. and Canadian agent for Schott授权。）

础的特点。但在1920年代早期，这位年轻的作曲家与这些传统根基决裂了，并奠定了自己作为战后一代更为激进的一位作曲家的身份，以致很快就 222 以“肆无忌惮者”［*enfant terrible*］在德国乐坛闻名。1920—1921年间他创作了三部独幕歌剧，其中两部即《谋杀，女人的希望》和《圣苏珊娜》涉及了受到猛烈抨击的性爱主题，第三部即木偶歌剧《努施—努希》嘲讽性地模仿了瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》。欣德米特新颖的反浪漫主义和讽刺性模仿的态度，也反映在1922年创作的两部钢琴作品《舞曲》Op.19和《钢琴组曲“1922”》Op.26中，它们都是由舞曲曲式乐章构成，在严格的线性方式中构思，具有尖锐的不协和与一种高度灵活、非传统的调性方法。但是最显著的是爵士乐和流行音乐的影响。正如作曲家同年为《新音乐报》［*Neue Musik-Zeitung*］所作的典型的精练自传性随笔中说的：“我在下列这些音乐领域中‘耕耘’：各种各样的室内乐、电影音乐、咖啡馆音乐、舞会音乐、小歌剧、爵士乐队音乐、军乐队音乐。”[1]这种观点附和了科克托和六人团的观点，

1. *Neue Musik-Zeitung, Sonderheft zum 11. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst*（Stuttgart-Leipzig）, 63（1922）: 33.

223 但实际的音乐（即本质上是德国式的）是存在本质区别的——即一方面不如他们的音乐优雅，另一方面比他们的音乐更为复杂和更为成熟。

青年欣德米特的“轻蔑”[nose-thumbing]态度（这在战后早年中非常典型）的另一表现可以在《室内乐一号》中看到，这是1922年创作的一首作品，它引用了当时一首流行的狐步舞曲，甚至还用了一个警报器。《室内乐一号》（“室内乐”在字面上是一个具有自身象征意义的中性标题，它所反对的是不久之前的那些标题性标题）也展示了作曲家这个时期对小型且包含不同种类乐器的室内乐配置的偏爱，在观念上很适合显示音乐本质上线性和抽象的风格。这部作品开创了作于1922至1927年间以此命名的七首作品系列。除了第一首之外，所有作品都是一件独奏乐器与十件或更多件乐器构成的组合间的合奏。这些作品模仿着巴洛克协奏曲结构，以巴赫式复调织体和持续展开的动机运作为特征，反映了这个时期普遍的新古典主义趋势，暗示着对斯特拉文斯基最新作品的熟知。但是，带有更强烈重音的节拍性节奏（大多数德国音乐的基本特征）以及更为严格的对位写作，则与斯特拉文斯基及其同时代法国作曲家的音乐保持着距离。

在1920年代中后期，欣德米特采取了一种更为严格和学院派的态度。虽然他一生都保持着非凡的多产，但是在1922年到1927年这一阶段（在此期间他的风格趋于成熟），他的创作尤其丰富，并且创作了他的许多最具原创性和最有抱负的作品。除了《室内乐》系列，几部大型室内乐作品都出现在这个时期：《第三弦乐四重奏》（1922）、《第四弦乐四重奏》（1923）、《第一弦乐三重奏》（1924）、为木管五重奏所作的《小型室内乐》（1922）、《单簧管五重奏》（1923）和大量有钢琴伴奏或无伴奏的独奏弦乐器奏鸣曲，以及也许是这个时期最好作品的歌曲集《玛丽的一生》（1923）。另外，还有1925年创作的《乐队协奏曲》和1926年为木管室内乐队而作的《协奏曲音乐》。

欣德米特这个时期风格的个性化特点，展示于为钢琴和十二件乐器的室内乐队而作的《室内乐二号》（1924）的开始部分（谱例X—1）。整个片段中，伴奏乐器保持在G这个持续音上，它提供了一个稳定的调性中心，而钢琴在第1小节中确定了这个G之后，就在其周围做着更加自由的发展。这样，在第4小节，开始的材料在钢琴的A$^{\flat}$上重复，与伴奏的持续音相距一个半音。（欣德米特对于调性的革新方法反映在以下事实中，即在常结合着开始处动机材料回归的一

系列重要转调后，这个乐章结束于仅在最后才到达的 E$^{\flat}$ 调上。）几个特征表明了当时作曲家中显著的“回到巴赫”的态度：巴洛克式的动力性节奏、在连续不断的发展中持续运用简短旋律型、整体的对位观念（比如，钢琴的左手自第二拍于低八度卡农式模仿右手）。而且，除了节拍变化之外，主要的拍子都通过在高声部再现动机单元而得到强调。 224

谱例 X—1：欣德米特《室内乐二号》，第 1—4 小节



这个时期最庞大的作品是长篇歌剧《卡地亚克》(1926)，根据 E. T. A. 霍夫曼的一个故事所作。它保持了欣德米特当时的反浪漫主义趋势，明显脱离了瓦格纳–施特劳斯的歌剧传统。音乐由一系列界定清晰的独立“分曲”构成，回避了其作为感情内容传达者的传统角色。确实，正如在斯特拉文斯基 1910 年代末和 1920 年代初的戏剧作品中那样，音乐和戏剧似乎分离地发展着，音乐的具有 225

节奏动力和协奏性的特质始终与舞台事件保持疏离，音乐对戏剧的呼应充其量是与戏剧保持大体上的步调一致，并通过提供对比来强化舞台动作主要的形式划分。

《卡地亚克》的大量上演，使当时刚过三十岁的欣德米特成为他那一代中最重要的德国作曲家。之后是一部十二分钟的歌剧《往返》，其中的舞台情节是在中间点之后倒序发展，直至重新回到开始场景（音乐层面也反映了一个倒序结构，尽管只是广义的），接下来是一部大型喜歌剧《当日新闻》（1929）。后者涉及了当时境况中的现代人，反映了1920年代歌剧致力于时局事件的潮流（在德国以[时代歌剧]*Zeitoper*闻名，即指当时的歌剧）。由于带有一个包含了十二个打字员充当音乐中打击乐部分的场景和另一个女主角在浴盆中洗澡的时候演唱了一首咏叹调的场景，使得《当日新闻》名声大噪。

欣德米特非凡的创作效率，直接归因于他把作品看作是一种应该被真诚实践的工艺，并且带着人们适用于任何一种可敬的职业的那种精通与奉献，但并不承担自我表现的宏伟思想的重负。根据这一点，欣德米特接下来含蓄地强调，音乐是一种社会活动而非个人交流的工具，这种态度反映在他创作中所占比例很高的室内乐中。在这个期间，这种对音乐实用性方面的关注被更有意识地界定，包括如去演奏而非只是听，不仅让职业表演者演奏，也让业余表演者和学生演奏等观念。从这个与当时很多作曲家共同的观念出发，“实用音乐”（Gebrauchsmusik，字面意思就是“为了用的音乐”）这个术语随之产生。虽然欣德米特自己更倾向于运用“用于演唱和演奏的音乐”[Sing-und-Spielmusik]这个术语，但是“实用音乐”已经被确定下来，并且被更加普遍地运用于如此的“功能化”音乐。

为了这个目的，欣德米特在1920年代后期和1930年代早期曾致力于将其作品中的一个相当大的部分，写成能够被非专业人士演奏的作品，包括合唱作品、为弦乐队和管乐室内乐而作的作品，以及儿童音乐剧《让我们来造一座城市》（1930）。也许这些作品中最重要的是《教育戏剧》（1929），这是一部具有政治动机的舞台戏剧，为包括音乐、戏剧动作、舞蹈（或者电影）在内的业余演出者和观众的参与而作，内容以当时德国戏剧的最重要改革者即戏剧家贝尔托·布莱希特的剧本为基础。欣德米特在《林登伯格的飞行》（1929）中再度

与布莱希特合作，并且与布莱希特经常的合作者库特·魏尔一道写作了该剧的音乐。

虽然在 1930 年代早期之后，欣德米特为严格意义上的业余者创作的作品相对较少，但是缩小作曲者和公众、专业音乐家和业余音乐家之间距离的愿望，在他的总体创作观念中形成了持续影响。正如他之后所声称："一旦一位作曲家的技巧和风格朝此方向构思，他就能创造出满足业余者愿望的音乐，并且他处理整个作品的方式最终也将不可避免地经历彻底改变：对道德方面的强调现在也将在他为专业音乐会写作的作品中看到，而且他还将以一种不同的精神与普通听众交流。"[2] 226

这个"彻底改变"在欣德米特自己 1930 年代的音乐会作品中是很明显的，这些作品显示了一种明确的风格上的简洁。调性领域得到更为清楚地阐明，织体更加明晰，一种新的抒情性显现于音乐之中，而另一方面，1920 年代的讽刺和戏仿式的幽默几乎完全消失了。第一部反映这些变化的重要作品是歌剧《画家马蒂斯》(1935)，这部作品建立于十六世纪德国画家马蒂亚斯·格吕内瓦尔德生活的基础之上。早期音乐中那些精深的技巧有所保留，现在为一种新颖的表现上的重要性和严肃性而服务。然而，作曲家身上某些年轻人的激情也消失了，尽管取材于《画家马蒂斯》写成的一部交响曲已成为欣德米特最富吸引力和最常被演出的作品之一，但是这部舞台作品却很少听到了。

1937 年，即《画家马蒂斯》完成之后的两年，欣德米特出版了《作曲技法》[*Unterweisung im Tonsatz*] 一书，在这本专著中，他试图整理其新方法的原则，为其音乐中的和声和旋律方面建立一套稳固的理论基础。他把调性原则作为自己的起始点，重申其作为"类似于重力的自然力"的优先权，建立了一个可理解的音高体系，所有可能的音程关系在其中按照协和与不协和的"纯度"进行了分级。欣德米特相信这个新体系不仅符合传统调性音乐原则，还适用于包括二十世纪在内的任何有意义的音乐。与其不相符的音乐被认为是值得怀疑的。欣德米特不仅攻击了其他人特别是勋伯格和斯特拉文斯基的音乐，也在新理论系统精神的阐述下质疑了自己的早期作品，最终改编了几部早期的作品，包括《玛

2. *A Composer's World* (Cambridge, Mass., 1953), p. 219.

丽的一生》、《卡地亚克》和《当日新闻》(以及一部为业余者所做的合唱—乐队作品《音乐女士》),将其适应于他的新理论。(虽然很多人认为改编版本缺乏原227 作的独创性与个性,但是这些作品为对比欣德米特风格发展的两个截然不同阶段提供了极具教学性的基础。)

无论人们如何看待其略显武断的方法,《作曲技法》依然是一部二十世纪音乐的中心文献,是两战之间朝向更为严格和体系化创作倾向的最显著反映之一。虽然,他和勋伯格都在找寻与传统调性等效的新方法,但不同的是欣德米特继续接受着旧体系的基本原则,他只是希望延展它们,而非完全替代它们。他以最强烈的可以用到的言辞表达了他的调性信念:“音乐,只要它存在,就将永远是从大三和弦开始,然后回归。作曲家不能逃避大三和弦,就像画家不能逃避原色,建筑家不能逃避三维一样。在音乐作品中,三和弦及其直接的延伸从不能在不短的时间内被回避,而不使听众陷于完全迷惑。”[3]

《第三钢琴奏鸣曲》作于1936年,正是欣德米特写作其理论著作的时候,其开始处(谱例X—2)暗示了新的发展方向。它与早期风格并非完全不一致,具有一种至少已在欣德米特音乐(即总是保持基本调性和三和弦导向,尽管它

谱例X—2:欣德米特《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章,第1—10小节



3. *The Craft of Musical Composition*, trans. Arthur Mendel (New York, 1942), 1: 22.

们可能被表面的复杂所模糊）中体现的那些原则的简洁性和条理性。因此，与之前的例子《室内乐二号》类似，这首奏鸣曲中的片段在构思上基本是对位化的；的确，在第5—7小节中，左手甚至以回忆谱例X—1的方式模仿右手（虽然这里的模仿是自由的）。但是，现在的织体在复杂程度上大不如前，基本的和声语汇是更为持续的三和弦化，调性也建立得更加牢固。开始乐句明确从主音B♭移向第4小节的小属和弦；在一个向上小三度模进进行的更具发展的片段之后，B♭在第10小节回归，伴随着的还有开始处的旋律乐思，此时以八度重复的方式出现在一个更高的音区上。这种从主音开始再回到主音的进行被细致地设计，最后一次高声部的B♭通过持续于整个片段的小三度完成了一次攀升：从B♭（第1小节）到D♭（第4小节），继而通过E（第6小节）和G（第8小节）重新回到B♭（第10小节）。 228

欣德米特几乎是在纳粹掌权后就马上开始与其产生了冲突。安排于柏林歌剧院的《画家马蒂斯》首演，被当局取消了。不仅是其题材内容的政治敏感性（其中一幕路德教会著作被天主教会烧毁），而且欣德米特作为一个文化激进分子的声望——即便主要是基于其早期作品，都使他成为了可疑分子。对于这位独立的人物来说，最初勉强在新政权下工作的努力看来是越来越困难了，欣德米特于1937年被迫辞去柏林的教职。他于一年后永远地离开了祖国，最初定居在瑞士，后来定居在美国。从1940年至1953年退休，欣德米特是耶鲁大学音乐学院的作曲教师和主任，此后于生命最后十年返回瑞士。

从1930年代开始直至1963年去世，欣德米特的音乐在风格上保持了明显的统一性；其新的理论立场一经系统阐述，他就非常忠实地遵守着。他所有的晚期作品都可视为有意识地在二十世纪创作技法和传统音乐之间努力地进行调和，这种调和不仅反映于依靠传统曲式、体裁以及经常出现类似于赋格、赋格段与帕萨卡利亚等惯用手法，也反映在有些音乐中结合了一些真正的早期音乐。后一种例子包括《画家马蒂斯》中的中世纪圣咏，《翻飞天鹅》（1935）中的民间音调和《韦伯主题变奏曲》（1943）中的十九世纪音乐。欣德米特和斯特拉文斯基在这方面的区别要尤其说明一下。我们并未在欣德米特的作品中，发现他的这位俄罗斯同行的那种细致布局所产生的“间离”[distancing]效果；借用因素作为本质上平常的成分完全被并入整个织体中。因此，这里很大程度上没有

斯特拉文斯基音乐的“矫饰”[mannered]特征，但也缺乏斯氏音乐的特殊的审美张力。

欣德米特在晚年越来越转向大型作品，这些作品都是作为对十八、十九世纪管弦乐歌剧传统的延伸而构思的。歌剧《世界的和谐》(1957)也许是其最具个性的表现，主角是文艺复兴时的天文学家和思辨性音乐理论家约翰内斯·开普勒，这部作品体现了欣德米特对和声关系的神秘与宇宙性暗示的信仰。但是欣德米特在此之后所写的大多数作品是纯器乐的。在1939至1942年间，他写了八首协奏曲，六首是为独奏乐器而作，两首是以巴洛克大协奏曲方式为独奏小组而作，1940年到1958年间作有五首交响曲，包括一首为协奏性乐队而作和一首源自开普勒歌剧的交响曲。尤其有代表性的是钢琴作品《音的游戏》(1942)，这是建立于巴赫《平均律钢琴曲集》模式上的一系列前奏曲和赋格，试图成为传统实践在当代语汇中持续有效性的教学性证明。

虽然欣德米特在这个时期没有写作类似于《室内乐》的作品，但是他持续履行作曲家实践的职责，创作了一系列为大部分标准管弦乐乐器而作的二十五首带钢琴伴奏的奏鸣曲(1935—1955)，其中包括为那些只有较少独奏曲目的独奏乐器而作的作品，例如大管或者大号，它们满足了一个明显的需求。虽然难度上有显著变化，但水平通常不超过高年级学生或业余者的能力。

欣德米特的音乐和理论观念在第二次世界大战前后对青年作曲家产生了重大影响；而自那以后，他的影响力就减退了。尽管如此，他依然是二十世纪音乐中较引人注目的人物之一，是一位具有惊人天赋的作曲家，他的两战期间的生涯尤为清晰地反映出当时某些最重要的历史趋势。

魏尔

在某些外在层面，欣德米特和库特·魏尔(1900—1950)的生涯具有相似的发展进程。他们都成熟于早期魏玛共和国的热烈气氛中，都于1930年代离开欧洲而定居美国。但是，他们的艺术气质和创作兴趣有着明显差异。

魏尔是德绍犹太教堂首席领唱者的儿子，在创作中展示了早熟的天赋，开始

随汉斯 · 普菲茨纳的学生阿尔伯特 · 宾学习，当时只有十五岁。三年后，他就读于柏林音乐学院，随恩格尔贝特 · 洪佩尔丁克学习作曲。一年后，他赴德绍宫廷歌剧院就职，但在 1920 年返回柏林，跟随才被普鲁士艺术学院任命为作曲教授的布索尼学习。 230

事实上，魏尔 1921 年前写的所有音乐都已遗失很久，直至近期才被重新发现，这些音乐及其后的作品并未暗示他之后创作的方向。比如写于 1921 年的《第一交响曲》，魏尔那时开始随布索尼学习作曲，这部作品属于马勒和施特劳斯的传统。其单乐章结构、丰富的复调织体和半音化调性，也暗示了勋伯格《第一弦乐四重奏》和《室内交响曲》的影响。但是在接下来的几年中，魏尔远离了交响曲饱含激情的表现性，转向更为有节制和简练的风格，反映了当时的新古典主义风格。《小提琴与木管组协奏曲》Op.12（1924）在织体上更加清晰，较弱的器乐力度配合着冷峻得多的音乐语言。

魏尔的新古典主义阶段在独幕歌剧《主角》Op.14（1926）中达到了顶峰。这部作品建立在著名剧作家格奥尔格 · 凯泽尔的脚本基础上，它为魏尔确立了地位，在德国同时代作曲家中只有欣德米特才能与之抗衡。它也为他戏剧方面的自然天赋提供了清晰的证据。置于歌剧动作中的两段哑剧音乐，显著地预示了怪诞和尖锐讽刺的特质，这后来成为成熟魏尔的特征。

除了 1920 年代早期在风格上和表达方法上的简朴之外，魏尔在之后的十年中逐渐采取了一种更为激进的新意识形态，两种倾向的结合产生了其创作中重要的变化。受到魏玛共和国晚期的德国普遍的精神上的怀疑论以及民众遭受的严重经济危机的困扰，魏尔开始探索把音乐作为社会变革动力运用的可能性。在某种程度上，魏尔的新立场和同时期的“实用音乐”运动是一致的，该运动也是根据实用功能和是否受到更广泛公众的欢迎来看待音乐。但是，像欣德米特这样的作曲家希望更新业余音乐的构成，而魏尔却展望他所谓“艺术的社会创造力”即艺术唤醒政治意识能力的复苏。在他看来，达到这一目的最有力的媒介就是歌剧。他已经显示出他的音乐—戏剧天赋，着手给予这种体裁新的活力，将其从他所看到的“社会独有的艺术”[socially exclusive art] 转换成“社会构成性或社会推进性的艺术”[community-forming or community-advancing]。

魏尔在这个规划中的密切合作者——从某些程度上来说甚至是导师——是231 贝尔托特·布莱希特（1898—1956），这是一位天才的马克思主义诗人和剧作家。布莱希特去个性化和非幻想主义的“宏大剧场”观念也许是当时德国戏剧中最重要的新发展，为了形成听众“认识的冲击”[shock of recognition]，在一个风格化戏剧结构中混合了音乐、动作、演讲和舞台表演。在1927到1933年间，布莱希特和魏尔合作了一系列著名的舞台作品，设想着完全重新定义音乐戏剧观念。歌剧将被清除那些只是为了娱乐和取悦观众的所有的浪漫化多愁善感、所有的个人化表达、所有的“美食般”的效果（比如声乐精湛技巧、乐队音画和幻想性布景）。最重要的是，布莱希特和魏尔试图简化音乐和戏剧手段，以使作品尽可能直接对广大和不同的听众具有吸引力。基本的音乐单位是“歌曲”[Song]，这是他们所采用的一个英文单词，显示了与传统德语“艺术歌曲”[Lied]孤傲、高艺术内涵的区别。魏尔将其比作为“美国流行歌曲的更好模式”，只是它在形式和节奏上更自由、更少保守。

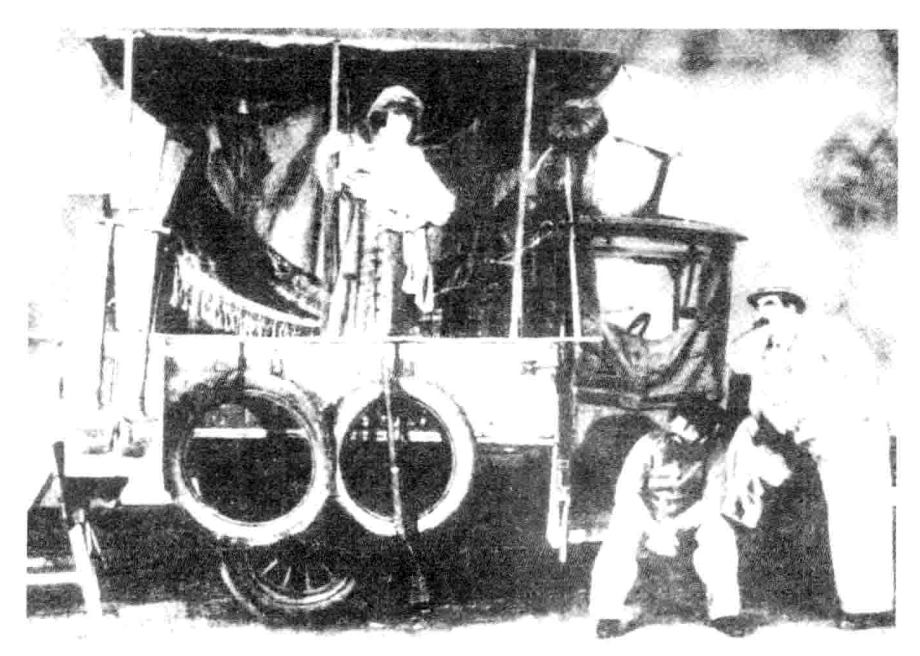
魏尔第一次与布莱希特合作的是《马哈哥尼歌唱剧》（1927），这是一个带有器乐间奏曲的六首长篇歌曲系列，按照一种“场景化康塔塔”[scenic cantata]的结构来布局。这部作品塑造了虚构的城市马哈格尼，一个试图象征着德国当时道德和精神堕落的虚幻乌托邦，对当时观众产生了显著影响，观众232 会发现其清晰却“间离化”地采用了流行音乐、爵士、舞蹈音乐和歌舞表演所



（从左向右）贝尔托·布莱希特，女歌唱演员罗特·莱尼亚[Lotte Lenya，魏尔的妻子]和库特·魏尔，约1931年。（纽约库特·魏尔音乐基金会魏尔-莱尼亚研究中心提供。）

形成的显著效果。但是，《马哈哥尼歌唱剧》最突出的是，它为避免丝毫商业化或者陈词滥调而重组这些要素的方式。从小型乐队配置到对和声的明确选择，一切听上去都有些许扭曲，熟悉但总是出其不意。魏尔为获得非凡的效果，对通常的做法进行了重新思考。魏尔虽然偶尔暗示了马勒或者斯特拉文斯基，但始终与他的流行源头保持着更紧密的联系。这是真正以本土语言陈述的音乐，而没有用某种正襟危坐的改编形式，是以毫无伪装的直接性所成就的。对流行音乐的引用，并非和蔼可亲与嬉戏逗趣，而是辛辣的讽刺，甚至是蔑视。对于魏尔的音乐，一位当时的批评家是这样评论的："把所有安全的东西……都带入了不确定。"

在《马哈哥尼歌唱剧》的器乐间奏曲中，魏尔保持了他早期作品复杂、自由不协和的调性语言，甚至在歌曲中，调性和织体复杂的水平相对来说很高。在和布莱希特的下个合作中，作曲家精简了材料，但是更严格地创作了一部运用口



《马哈哥尼城的兴衰》在莱比锡新剧院首演的一个场景，1930年。（纽约库特·魏尔音乐基金会魏尔-莱尼亚研究中心提供。）

语对话的明确的“分曲”歌剧［number opera］。这就是他们的第一部大规模作品《三分钱歌剧》(1928)，根据十八世纪约翰·盖伊的《乞丐歌剧》而作。在这部作品中，魏尔平民化的歌曲风格同时获得了简洁和复杂的新高度，这是一个令人注目的对商业性音乐工业标准化生产的崭新选择。大大出乎作曲家意料之外的是，这部作品获得了极大的大众化成功。

233

布莱希特和魏尔合作的仅有的另外一部长篇戏剧作品是《马哈哥尼城的兴衰》(1929)，它是对来自于早期《马哈哥尼歌唱剧》中材料的一个歌剧化改编。与他对更简洁和直接风格不断增长的偏爱相一致，魏尔放弃了原作复杂的器乐间奏曲，给歌曲伴奏以更明确的三和弦与协和的和声基础，但是音乐保持了其独有的奥妙。“阿拉巴马之歌”［Alabama Song］副歌的开始处（谱例X—3），即该作品主要成功处之一，同时体现了魏尔艺术的流行基础和防止平庸威胁的非凡能力。在一篇关于戏剧音乐的文章中，魏尔以这个片段（早期的歌唱剧版本）作为他所谓音乐“动作示意性”［gestic］特征的例证：即音乐能客观表达戏剧情形或角色的基本事实的能力。魏尔尤其指出，音乐界定了歌词（由布莱希特运用一种混杂式英语写作）朗诵节奏的方式，由此确立了其基本的特征。

另一重要特征包括伴奏中连续的固定音型式节奏，内声部发展与潜在三和弦基础产生的张力，以及声乐朴素而显著的半音化变形（第6、9、10、12和14小节）。半音化变形建立了一个持续而不规则的半音一致化模式：D♯—E（第6—7小节）、D—C♯（第8—9小节）、C♯—C（第12—13小节）和E♭—D（第14—15小节）。虽然这个例子中的乐句基本上是规则的（这个片段包括四个乐句，每个乐句有四个小节），但是魏尔变形了节奏，获取了极大的丰富性。因此，虽然第一乐句（第3—6小节）和第三乐句（第11—14小节）都开始于上拍的二分音符，但是第二乐句（第7—10小节）只有一个四分音符，第四乐句（第15—18小节）完全没有上拍。同样独特的是第二乐句和第三乐句结束于半音化音高（C♯和E♭）的方式，为声乐最后一句在E上而非主音G上出其不意的结束做出准备。这个最后的E也和结束前一句的E♭构成了半音，因而反映了在一个略显更大范围的更早的半音关系。

谱例X—3：魏尔《马哈哥尼城的兴衰》，"阿拉巴马之歌"，第1—17小节



在《马哈哥尼城的兴衰》后，魏尔与布莱希特由于两人关注点不同，合作关系出现紧张的迹象，虽然两人在学校歌剧［school opera］《唯唯诺诺的人》（1930）

234 和之后巴黎的芭蕾《七宗罪》(1933)中再次一起工作，但是他们再也没有完成重要的戏剧作品。在1930年代早期，魏尔又写作了两部歌剧，《保证》(1931)和《银湖》(1933)，后一部与其第一位脚本作者凯泽尔合作，但是都没有获得与布莱希特合作时那样的成功或是影响，至少一部分是由于不断恶化的经济和政治境况，甚至于，在纳粹掌握政权前几个星期首演的《银湖》，很快就在德国舞台上被禁演了。

在1933年3月，魏尔逃离德国，在法国作简短停留，在那里他完成了《第二交响曲》，这是他九年内第一部也是最后一部大型器乐作品。之后他永久移民至美国，主要在纽约度过了他相对较短生命中剩下的十五年左右，并且几乎全部投身于百老汇音乐剧之中，这一时期常被视为他的创作生涯中一个完全分离和独立的阶段。虽然他和美国流行歌曲的惯用手法保持了紧密联系，但是魏尔同化这种外国风格口音与变形的突出能力，使他创作了大量成功的音乐剧，包括《黑暗中的女人》(1940)、《维纳斯的一触》(1943)、《街景》(1946)和《在群星中迷失》(1949)。

虽然与其之前的德国作品相比，这些最后的作品表现出尖锐性的软化和批判性视角的放松，但是它们却对像莱昂纳德 · 伯恩斯坦和斯蒂芬 · 桑德海姆这些之后流行化美国戏剧作曲家产生了重要的影响。比如，《街景》在叙述和音乐上的连贯性，如同房间式布景一样，对于百老汇音乐剧来说本质上是全新的，而《在群星中迷失》备受争议的题材(南非的种族隔离制度)也表现出对以前被认为何为适用于音乐喜剧的重要延伸。而且，除了更明显的政治性和实验性的欧洲作品与更缓和的美国作品之间在技术和美学上的区别之外，相同的普遍关注点潜藏于以下两点：时事事件以直接而朴素的音乐和戏剧方式进行表达，并且面向了广大的听众。

俄国

比起德国的状况来说，对俄国音乐发展的理解更需要了解其社会和政治的背景。1917年的十月革命，结束了专制的旧俄罗斯帝国，导致了苏维埃社会主

义共和国联盟的形成，这场革命立刻对包括音乐在内的文化生活的各方面产生了影响。虽然大多数俄罗斯艺术家不赞成残酷镇压人民的沙皇政府，但是他们中的许多人也很担忧新政府领导下的不确定的未来，并且随着革命的爆发而立刻离开了俄国。在这些音乐家中，把命运转向西方的是斯特拉文斯基和拉赫玛尼诺夫。我们曾经指出过随着斯特拉文斯基远走他乡所形成的重要的风格调整，而这至少有一部分要归因于十月革命。但是革命的后果将更加显著地影响着那些留守下来的人。 236

革命的总设计师弗拉基米尔 · 伊里奇 · 列宁详细阐明了新政府官方的艺术观点："艺术属于人民。它必须深深地植根于广大工人群众中。它必须受到他们的理解和热爱。它必须植根于他们的情感、观念和期望，并与之一起成长。"[4] 但是列宁没有简单鼓吹一种使所有人接受的粗俗的艺术大众化；他强调了改进俄罗斯民众普遍教育以及文化接受力的重要性。进入 1920 年代后，政府鼓励了俄国音乐和其他艺术发展的开放甚至实验的气氛，而与当时欧洲艺术家积极的相互接触与相互影响，不仅被允许甚至受到鼓励。

那些年出现的这种进步的品质，得到了新政府关于新社会秩序需要全新艺术类型这一信念的支持。对于很多人来说，这意味着拒绝过去，接受现代新的技术手段和美学态度。包括抽象画家卡西米尔 · 马列维奇、作家弗拉基米尔 · 马雅可夫斯基和米哈伊尔 · 布尔加科夫和具有改革精神的戏剧导演韦塞沃洛德 · 迈耶胡德在内的这些先锋艺术家都活跃在这个新环境中，受到的激励是创造一种能在建立新苏维埃社会中扮演光荣角色的新型"深刻"艺术的期望。

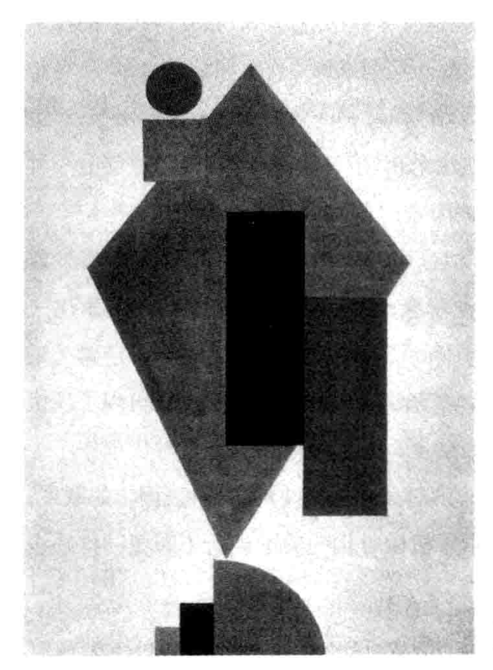
音乐家中最突出的两位改革者，一位是尼古拉 · 罗斯拉维茨，他继续发展了之前讨论过的无调性序列主义的独立观念；另一位是亚历山大 · 莫索洛夫（1900—1973），他以《翻砂厂》引起了国际性的轰动，这是一部选自其芭蕾《钢铁》（1928）中的一个短小交响曲片段。莫索洛夫以显著的现实主义再现了现代工厂的声音，用一种刺耳的固定音型的结合，为机械化和工业化时代创作了一部原始而现代的音诗。虽然与奥涅格之前的《太平洋 231》有某种表面上的联系，但是《翻砂厂》更热烈、更极端地探索了机械时代的美学观念（即便同样缺少

4. Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia*（Bloomington, Ind, 1983）, p. 3.

了些技巧)。这部作品在俄罗斯国内以及欧洲和美国得到了广泛的演出，这迅速确立了莫索洛夫作为一位新俄国艺术名人的地位。

但是苏维埃艺术在这些年的进步品质并未持续。几乎从一开始，就有关于什么样的艺术类型适合于这个新的社会的广泛争论。两个针锋相对的作曲学派都发展起来，都拥有自己的组织。虽然两派都同意音乐应该以某种方法反映共产主义的意识形态，但是当代音乐协会[Association for Contemporary Music]认为这只能通过追随音乐现代主义的最先进趋势才能获得，而俄罗斯无产阶级音乐协会[Russian Association of Proletarian Music]则认为音乐应该是简单甚至原始的，并远离所有的艺术主张。确实，后一个群体中更极端的成员不仅排斥着被视为与共产主义意识形态所不相容的所有现代主义革新，而且还排斥过去伟大的音乐经典作品。

在1924年列宁去世后，约瑟夫·斯大林开始加强他在党的统治集团中的地位，最终在1930年代夺得了完全控制。斯大林几乎不需要音乐抑或是其他艺术，除了将其作为政治武器之外；所以他的观念与俄罗斯无产阶级音乐协会是



卡西米尔·马列维奇的《至上主义》[*Suprematism*]，《"新艺术断言"年鉴》1920年第1期(UNOVIS *Almanac* No.1)中的复制品。产生于丰富比例和平面几何图形相互作用的张力，体现了至上主义运动以及"新艺术断言"的理念，后者是一种拥护"现代综合教学方法"的新的艺术学派。

一致的：艺术应该是直接的，尤其应该是传统的，具有植根于民歌和大众传统中的语汇。在斯大林统治期间，剥夺艺术中自由的压力持续增加。像罗斯拉威茨和莫索洛夫这样的作曲家在1930年时明显沉默了。在1932年，当斯大林获得绝对权力时，一份标题为《对文学和艺术组织的改造》[On the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations] 的声明，决定性地终止了标志着贯穿1920 238 年代大多数时间俄罗斯艺术的开放性和丰富性，进入了一个压抑并绝对顺从的时期。同一年，政府所属的苏联作曲家联盟 [Union of Soviet Composers] 建立，取代了早年两个独立的作曲家组织。

从这时开始，苏联作曲家联盟成为何谓令人满意的音乐的唯一仲裁者。它严格拥护官方的苏联观念，即艺术必须"描述革命发展中的现实"。和其他艺术一样，音乐不得不是"关于什么的"，就是新社会积极和健康的高尚道德；它必须有"社会内容"。该美学立场——通常称为社会主义现实主义 [socialist realism]，决定了1932年以来苏联所有艺术的方向。任何被当局裁定不遵守该原则的作品，都被谴责为"形式主义" [formalist] ——比如说没有"内容"，会被类比为斯特拉文斯基、勋伯格和欣德米特这些西方现代主义"堕落"和"颓废"的艺术。这与当时德国纳粹政权观念相似而引人注目。

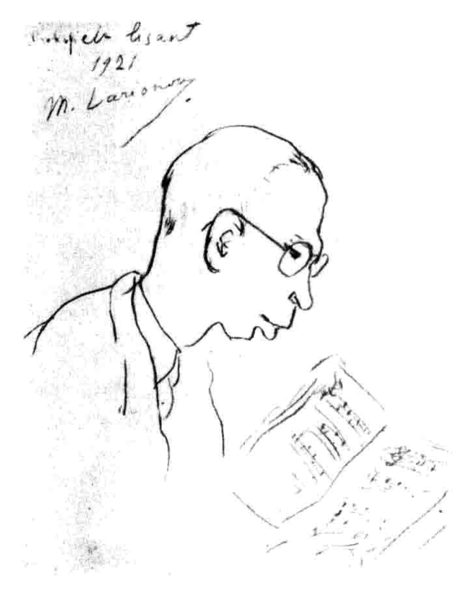
两个受到共产党中央委员会官方干涉的特殊例证吸引了全世界的关注：1936年对肖斯塔科维奇《姆钦斯克县的麦克白夫人》的谴责，这一判定使它被封杀达二十五年之久；1948年对所有国际性的杰出苏联作曲家更普遍的抨击，包括普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇和哈恰图良在内，是由党内臭名昭著的"文化沙皇"安德烈·日丹诺夫颁布的，他的名字成为俄国艺术镇压的象征。但是，这些都只是俄国这段时期压抑氛围最极端和最显著的表现，这种氛围不可避免地影响了所有的音乐活动。无论哪位作曲家希望写什么，其政治上的接受性问题永远存在，而存在于西方的艺术自由是完全陌生的。考虑到这样的基本事实，普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇这两位二十世纪上半叶苏联主要的作曲家，能够继续长时间创作具有吸引力的作品，就更显得突出了。

普罗科菲耶夫

谢尔盖 · 普罗科菲耶夫（1891—1953）与生俱来极高的音乐天赋，归功于他父母提供的一切文化上的有利条件，不同寻常的是他很早就以作曲家的身份发展。十一岁起，他有一个全职的暑期音乐教师（即年轻的赖因霍尔德 · 格利埃尔，后来成为二十世纪苏联音乐的杰出人物），两年后即 1904 年，他进入圣彼得堡音乐学院，首先专修作曲，于 1909 年毕业，之后学习钢琴，于 1914 年获得最高奖学金。

在进入音乐学院时，普罗科菲耶夫已经创作了相当多的音乐作品，包括一部三幕短歌剧《巨人》和一首交响曲。虽然不满于里亚多夫［Lyadov］和里姆斯基-科萨科夫的学院派教学，他认为他们不可救药地过时了，但是他继续迅速地发展。至 1909 年时，普罗科菲耶夫的音乐已被广泛地演奏，吸引了相当多的公众注意力，甚至享受着被学院派批评家谴责为“超现代主义”［ultra-modernist］的殊荣。

普罗科菲耶夫将其《第一钢琴协奏曲》（1912）描述为他“第一部多少有所



舞台设计家和画家米歇尔 · 拉里奥诺夫1921年所作一幅温柔亲切的普罗科菲耶夫漫画。

成熟的作品，在观念及其实现上都是如此。”对于二十岁的年纪来说，这部协奏曲称得上是成就突出，不仅技术娴熟，而且是以明确的个性化声音进行表述。浪漫主义的夸大其词和多愁善感被回避了，而是选择了之后成为作曲家持续个性化的特性：形式和织体的简练，尖锐的节奏和简洁、严苛犀利的性质（尤其是在频繁的打击乐式钢琴写作中很明显）。音乐的内容被压缩到一个单乐章内，其中主题段落用炫技性钢琴音型为特色的托卡塔式［toccata-like］插部间隔开来。240 这部作品的显著特点，即经常出现的尖锐和讽刺的特性、织体的轻盈与节奏的活力，确立了普罗科菲耶夫杰出作曲家的身份。如果从更宏观的角度观察，这些特点也提前展现了代表着战后新古典主义运动的许多风格特点。

虽然在冷静抒情主义的时期有所软化，但是普罗科菲耶夫的反浪漫主义和反情感主义深深植根于他的性情中，而且从他早年开始就很明显。的确，“古典主义”似乎一直是他的第二种天性。在一次访谈中，他将其称作是当时的趋势：“因此，我认为我与许多志同道合的作曲家探索的愿望，即获得更简单和旋律化的表达，是未来音乐必然的方向……在器乐或交响乐领域中……我认为什么都比不上奏鸣曲式更好、更灵活或更完整，它可容纳我结构意图的所有需要。”[5]

这一态度很明确地体现在著名的《古典交响曲》（1917）中，这部作品显然参照了十八世纪风格，最明显的是海顿的风格（重要的是，它比斯特拉文斯基的《木管八重奏》早几年出现）。但是普罗科菲耶夫风格的主要特征已经很稳定地建立于一系列早期的作品中：《第二钢琴协奏曲》（1913），《第二钢琴奏鸣曲》（1912）和《第三钢琴奏鸣曲》（1917），歌剧《玛达莱娜》（1913）和《赌徒》（1917），《第一小提琴协奏曲》（1917），芭蕾《丑角》和《阿拉与罗利》（更著名的是其音乐会版本《西古堤组曲》），这两部作品都是为贾吉列夫所作，完成于 1915 年。所有这些作品写作于五年之内（即使是这份不全的目录也暗示了普罗科菲耶夫超凡的创造力），展示出对前浪漫主义风格模式［pre-Romantic stylistic models］的明显偏爱。

写作一部作品有意令人想起海顿风格——但应是这样一位海顿，即用普罗科菲耶夫的话来说，“他一直生活到了我们的时代，并且在接受这个时代的某些新

5. 来自 Olin Downes 的访谈，*New York Times*，1930 年 2 月 2 日，第 8 部分。

东西时还保持着自己的风格”——的想法，对于这位年轻的作曲家来说似乎是一件很自然的事情，并且完全与他自己的音乐倾向保持一致。《古典交响曲》是为具有十八世纪晚期特点的小型乐队而作，四个乐章都采用了古典的曲式类型。它的戏仿特点，即指对高度传统化风格的惯用手法所开的亲切玩笑，以及通过和声和节奏突然并且出其不意的变化对其所作的扭曲变形，是普罗科菲耶夫的天性中所固有的。“异想天开、大笑、嘲笑”是他用来形容自己个性特点的词语，它们也同样反映在几部早期钢琴作品的标题中，例如《恶魔的暗示》和《讽刺》。

241

普罗科菲耶夫风格的一些典型特征，可在写作于1915—1917年间的二十首短小钢琴作品其中一首的开始处（谱例X—4）看到，这二十首钢琴曲被收录在以《瞬间的幻想》为标题的曲集中。虽然该例来自于这些作品中最早的几首之一（日期标注为1915年），但这个片段已经展示了在《古典交响曲》中所看到的那种善意讽刺。两个乐句，长度各为四小节，都可以被分成两个两小节的分句。这个平衡结构与织体的古典化简朴相匹配：单线条旋律和朴素的三和弦伴奏，然而是以一种明显的非传统方式进行运作。

谱例X—4：普罗科菲耶夫《瞬间的幻想》第5首，第1—5小节



在前两个小节中，三个原位三和弦全音下行（因此产生了明显的平行五度）至G♭，即第一个分句的终点。这个进行在第二个分句（第3—4小节）由另外两个大三和弦所回应，它们也是全音下行，但是第一个和弦是第一转位而非原位。

第二个分句结束于G大三和弦，这是对前一个分句最后的G♭出其不意的解决，事后看来其音响类似于一种和声导音（比如一个F♯大三和弦）。这样出人意料和非传统的和声进行，是普罗科菲耶夫所特有的。他运用了调性音乐的标准三和弦词汇，但是避免了与其传统地联系在一起的功能期待。听者似乎被猛然扯离出“正常”的连续过程。

第二个乐句（第5—8小节）本质上是对第一个乐句变化的重复。开始处的上拍音型现在出现于左手，通过一个十六分音符进行倒影和延伸。现在（第6小节），这个结束第一个分句的G♭和弦之前出现了它的属和弦，这显然标志着对更为常规和声联系的一种回归（现在这个和弦也被写为了F♯和弦！）。但是这又和听众开了一个玩笑，因为乐句如同之前一样继续，而没有以G上对称的V—I终止式结束。 242

到了俄国革命的后一年即1918年，以《古典交响曲》为突出代表的诸多作品已经确立了普罗科菲耶夫作为一位具有国际性重要作曲家的地位，他于5月份离开了祖国，起初显然是打算在政治局势变得较为稳定之前离开一段时间。但事实上，十八年内他都未长久性地归国，1922年之前主要居于美国，之后是在巴黎。普罗科菲耶夫与西方的接触最终对其风格形成了明确的影响，尽管这种影响的程度并没有立即显现出来。在美国期间创作的两部重要作品（都首演于芝加哥），即根据戈齐［Gozzi］所作童话故事创作的讽刺性歌剧《三桔爱》（1919）和《第三钢琴协奏曲》（1921），保留了早期俄罗斯作品的主要特征。

但是在定居巴黎后，普罗科菲耶夫的音乐呈现出更不协和与复杂的特点。《第五钢琴奏鸣曲》Op.38（1923年作，之后改编并简化作为Op.135）、《木管与弦乐五重奏》（1924）和《第二交响曲》（1925）勾勒出一条朝向织体和形式更为复杂化的清晰线索。比如《第二交响曲》第一乐章就以由固定音型似的层次所构成的密集音块，以及比以前模糊得多的调性环境为特点。虽然固定音型在《西古堤组曲》和《丑角》这些早期作品中是为人们所熟悉的因素，但在这里它们相互交织在一起，而非如以前那样相互配合，从而构成令人回想起斯特拉文斯基《春之祭》的复杂织体形态。

普罗科菲耶夫自己对《第二交响曲》的看法并不确定，他开始认为这部作品在写作上违背了自己的天性，用他的话来说，他是受到了“巴黎氛围影响”的诱惑。

在首演后他写道：“这使得我可能注定会成为一个二流作曲家”，并且在之后的作品中他返回到了一种多少更为克制的风格上。两部为贾吉列夫创作的芭蕾《钢铁步伐》（1926）和《浪子》（1929）以及《第三交响曲》（1928）和《第四交响曲》（1930），都展示了更清晰和简洁的倾向。在巴黎创作的唯一一部歌剧《火天使》（1923，1927年改编版）也是如此。虽然直到作曲家逝世后，它都没有得以完整演出，但是这部歌剧中的素材被融合到了《第三交响曲》中。

普罗科菲耶夫在西欧从未感受到完全的归属感。他在1920年代末到1930 243 年代初对苏联做了几次深入的访问后，最终于1936年回国长期定居。他重新投入苏联生活之时，恰逢苏联开始对进步艺术日益严酷的镇压和作为共产党官方风格的社会主义现实主义的出现。虽然对政治没多少兴趣，普罗科菲耶夫还是无可避免卷入当时盛行的美学争论中。当局认为他巴黎时期的作品，甚至更为新近的作品，都是“形式主义的”和“颓废的”，是受到不良外国影响的蛊惑下构思的。

普罗科菲耶夫表现出应对政府施压的敏感；早在1934年，他就表达了更趋于苏共喜好的观点。他公开表示，“现代苏联作曲家必须努力接近的崭新大众”需要一种新型的“轻松—严肃”或者“严肃—轻松”的音乐，这种音乐应该“主要是旋律化的，旋律应该是清晰并简洁的”。他的管弦乐组曲《基日中尉》（1934），建构于最初为电影所作配乐的基础之上，反映了往这种方向转移的努力。实际上，从这个时期开始，他的所有作品都反映了更为保守和“大众化”的声音。

但是，普罗科菲耶夫并不愿意完全放弃他的音乐良心，他对音乐政治功能的态度是矛盾的。他警惕着“变为狭隘者的危险”，其余生走在一条官方接受和自己艺术倾向意愿之间危险的狭窄路线之上。在日丹诺夫1948年打击所有俄罗艺术中进步元素的恶劣判决中，普罗科菲耶夫的所有作品都被官方描绘为“与苏联人民格格不入”，这种批判直至1958年才平反，这时作曲家已经去世五年了。

在其晚期，普罗科菲耶夫继续着非凡的多产，而不顾忌紧张的政治和艺术氛围。在这些年中，他完成了三首交响曲（第五首到第七首）；四首钢琴奏鸣曲（第六首到第九首）；两部协奏曲，一首是为小提琴而作，一首是为大提琴而作；三部颇受好评的大型芭蕾（《罗密欧与朱丽叶》、《灰姑娘》和《宝石花》；大量电影配乐，最突出的是为著名导演谢尔盖·爱森斯坦的两部电影《亚历

山大 · 涅夫斯基》(1938，素材来自于同名康塔塔）和《伊凡雷帝》[*Ivan the Terrible*, 1945] 所作的配乐。另外，他还创作了一系列歌剧:《谢苗 · 科特科》(1939)、《修道院的订婚礼》(1941，根据谢里丹的戏剧《少女的监护人》[*The Duenna*] 而作)、《战争与和平》(完成于 1943,但之后多次修改)和《真正的人》(1948)。这些歌剧大多都不幸地遭到意识形态上的反对 1960 年代前很少上演。在这些作品中,《战争与和平》是最雄心勃勃、音乐上最给人以深刻印象的作品，它是以本质上传统的歌剧模式构思的，在二十世纪的音乐舞台作品中赢得了受人尊敬的地位。

虽然普罗科菲耶夫的晚期音乐缺乏年轻时音乐的活力，但是似乎作为一种补偿,这些音乐包含了一种更为开放、随和的抒情主义,一种新的表现热情。像《第五交响曲》和《第七钢琴奏鸣曲》这样的作品就具有毋庸置疑的力量。但本质上，他经常是一位具有强烈传统倾向性的作曲家，因此其后期音乐更为保守的方式，表现的与其说是对早年风格的否定，还不如说是以其自身方式所作的重新调整。 244

肖斯塔科维奇

普罗科菲耶夫和德米特里 · 肖斯塔科维奇（1906—1975）诞生相距十五年，这一差距把这位年轻的作曲家置身到一种与苏联的发展很不同的关系之中。普罗科菲耶夫在革命发生时已经接受了所有的教育并达到了音乐上完全的成熟，二十年旅居国外（主要生活在西方）对其作品产生了重要的影响。虽然在返回苏联后，普罗科菲耶夫经常宣称支持“新社会”，但他只是有限意义上的“苏维埃作曲家”，而且总是保持着某些局外人的特质，并未积极地参与官方的音乐审议。而另一方面，肖斯塔科维奇是在革命之后接受专业音乐教育的，他于 1919 年进入彼得堡音乐学院。而且，因为他毕生都留在苏联，所以他的音乐态度，甚至于其整个创作生涯，都和新政权下的音乐生活发展紧密结合在一起。

肖斯塔科维奇似乎从未怀疑过每位作曲家都对国家负有特定的政治和社会责任。从其最初专业生涯开始，他就毫不含糊地相信音乐应该具有意识形态上的功能，接受了赢得尽可能多的听众的理想。另外，他积极参与国家的音乐事务，

被认为是苏联艺术中的主要公众人物。但是创作生活对于肖斯塔科维奇来说完全是不轻松的，他经常在最适于实现苏联使命的音乐类型方面与当局产生分歧。结果是，他遭受了政治审查制度不断的威胁。

在出色的音乐天赋和早期发展方面，肖斯塔科维奇与普罗科菲耶夫相似。他的《第一交响曲》（1925）是一部音乐学院的毕业作品，以给人深刻印象的自信、本质上保守的调性化风格写成，该交响曲使他十九岁时就享有了国际化声誉。肖斯塔科维奇不顾该音乐学院的学究氛围，开始探索在当时苏联音乐中还显得相对突出的更为进步的潮流。在《第一奏鸣曲》（1926）和《格言》（1927）这 245 两部钢琴作品中，我们遇到了一位仿佛不认识的作曲家，他渴望实验，密实的线性织体和富有活力的节奏推动力使这些音乐与《第一交响曲》鲜明地拉开了距离。（肖斯塔科维奇之前的老师马克西米利安 · 施泰因贝格在这位年轻的作曲家给他看《格言》乐谱时，表示对他写的东西“完全不能理解”。）这种朝着“抽象实验”的发展，如肖斯塔科维奇日后对其所作的定性，在《第二交响曲》（1927）中达到顶点，这是一部单乐章作品，最后的合唱段落运用了马克思主义的歌词。这部作品在调性的自由化和整体风格的复杂方面很突出；实际上，对位写作达到了如此密集的程度，以致听者通常只能听到整体的音色效果而非具体的旋律或和声内容。《第三交响曲》（1929）也是一部以合唱（也用了马克思主义的歌词）结束的单乐章作品，尽管保持了《第二交响曲》那种织体的复杂程度，但却显得更为缓和。

1930 年，在完成《第三交响曲》后，肖斯塔科维奇开始着手命运多舛的歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》，并于 1932 年完成。最初，这部歌剧获得了非凡的成功，在列宁格勒和莫斯科（以及国外的很多城市）多次上演，受到公众和批评界热情地欢迎，甚至被称赞为苏维埃艺术完美的体现。但是突然、而且是 246 出乎意料地，在 1936 年 1 月莫斯科第 97 场演出后，官方苏共党报《真理报》[*Pravda*]发表了一篇题为《混乱代替了音乐》[Chaos Instead of Music]的文章，它抨击《姆钦斯克县的麦克白夫人》“消极的”脚本、“小资产阶级改良”和“有意为之的不协和、混乱的音流”。这篇文章标志着苏联对当代音乐态度的一个重要转折点，从此时起，当代音乐就一直受压抑了。为何恰好是这部特定的作品被挑选为典型的原因不得而知，这部作品比起《第二交响曲》、肖斯塔科维奇


年轻的肖斯塔科维奇

早期讽刺歌剧《鼻子》(1928)或者芭蕾《黄金时代》(1930)来说，在很大程度上都更协和、更“旋律化”以及更明显的调性化。也许只是由于《姆钦斯克县的麦克白夫人》巨大的成功及其作者的声望，它所吸引的非凡的国际性关注也增加了对其迎合西方颓废品位的怀疑。无论怎样，它为苏共提供了一个国家舆论最强烈意义上的托词，以前鼓励实验、革新和国际性接触的自由态度不再被容许。

《第五交响曲》(1937)，引自一个据称是肖斯塔科维奇自己的著名言论，是作曲家“对正确批评的创造性回答”。当然，这部新作品在织体上比前三部交响曲更简单，主题、调性和曲式上更明确，体现了风格上的简练。比如，第一乐章的开始(谱例X—5)安排了八度模仿，在两个声部之间以节奏布局尽可能清晰地展现模仿关系。两个线条间的动机联系通过每个线条中的动机来支持，第3小节的新节奏型出现于两个声部变得独立时，很明显是来自于开始处的附点化音型，与低声部伴奏性的上四度一样(第4小节及之后)。同样清晰的是这个片段的调性中心和发展方向：两个模仿声部都开始于上拍的主音D，第一个乐句的结尾(第4小节)从不同方向汇聚到A，其属功能立即在低音弦乐V—I的固定低音中得以巩固。最后，在第6—7小节第一小提琴上开始的旋律清晰地勾

谱例X—5：肖斯塔科维奇《第五交响曲》第一乐章，第1—7小节



勒了D小调主和弦，而一个半音化的 $E^{\flat}$ 使之获得了些许变化。

如果仅仅把《第五交响曲》看作为适应苏共要求的政治妥协就太过于简单了。肖斯塔科维奇在《第二交响曲》和1936年《姆钦斯克县的麦克白夫人》受到抨击这个期间写的音乐，已经显示出从早先作品极端化所作的部分撤退。比如《第三交响曲》和《第四交响曲》，都在部分受到马勒影响的旧交响曲传统内变得更加易于理解，而马勒的影响也在肖斯塔科维奇此时的音乐中首次变得清晰起来，这显现于《第三交响曲》的合唱终乐章和《第四交响曲》巨大的乐队编制之中，

并且充分地印刻在《第四交响曲》包括“人民性”要素在内的音乐特点之中。在《姆钦斯克县的麦克白夫人》事件还未结束的时候，肖斯塔科维奇在接下来数月中完成的《第四交响曲》，在首演前被撤了下来，二十五年后才上演。具有讽刺意义的是，《姆钦斯克县的麦克白夫人》这部歌剧自身却展示了风格上更为清晰的特征。

很明显，肖斯塔科维奇在受到《真理报》谴责之前，至少在《第五交响曲》的主要方向中已有转变；虽然，如果没有官方责难的话，毫无疑问他的未来必然会有所不同，但很难相信的是，他所选择——或者是被迫选择——的道路，248 会在任何基本方式上有违他自己的气质（这一点与普罗科菲耶夫的对比是非常明显的）。甚至在他最复杂的作品如《第二交响曲》和《第三交响曲》中，半音化和调性模糊的片段都是与其他更为调性化和自然调式片段并行的。另外，这两首交响曲都具有明显的政治标题，并以一种比任何其他音乐更为简单和更加三和弦与调性化的风格，与马克思主义的歌词进行了结合。确实，这些交响曲所暗示的是，肖斯塔科维奇对音乐的两个方面进行了标题性联系，一方面是将不协和的、结构复杂的音响与党对权力的争夺相联系，另一方面是将更为直接的调性音乐与党的最终胜利相联系。

肖斯塔科维奇在1930年代中晚期的风格变化（即使是强加在他身上的），都是他在自己创作信念体系中能够适应的变化。尽管相对较为简单，但《第五交响曲》仍是一部具有明确艺术信念、表现力和技术成就的作品。在他的余生中，肖斯塔科维奇能够不顾政府持续的压力，创作出更多真正能吸引人和有价值的音乐。

这并不是说他没有受到政治压迫的影响。在1948年日丹诺夫作出宣判一年后，肖斯塔科维奇的创作数量明显下降。五年中，他主要集中于电影音乐，只是在1953年斯大林去世和宣判撤销后，他才恢复了全面的创作力。更宏观地说，在《真理报》的文章发表后的四十年中，他的创作在质量上明显是不均等的，这个事实毫无疑问一部分归因于苏共执行控制的变化程度，也可能受到了作曲家自己对其作品中明显包含政治和社会“内容”态度波动的影响。几部交响曲似乎在观念上具有粗糙的大众化。沉闷的《第七交响曲》和《第八交响曲》，都创作于第二次世界大战期间，标题与战争有关，具有巨大的影响范围，表现上十分膨胀，极度地重复（尽管《第七交响曲》受到了相当的欢迎）。《第

十一交响曲》(1957)和《第十二交响曲》(1958)也具有政治指向，暴露了相似的弱点。

但是肖斯塔科维奇在后斯大林时代的其他交响曲是具有极大吸引力的作品。《第十交响曲》(1953)是一个相当高的成就，它的第一乐章给人以深刻印象，该乐章逐步使本质上简单的旋律材料发展成一个长大、高潮突出的呈现。《第十三交响曲》(1962)同样很伟大，它是一部为男低音、男声合唱和管弦乐而作的很严峻、织体很稀疏的作品，以叶夫根尼·叶甫图申科的五首诗为歌词(其中之一“巴比沟”[Babi Yar],这是第二次世界大战期间屠杀俄罗斯犹太人的地方，在首演后为使审查官满意而不得不进行修改)。同样突出和技术上给人以深刻印象的是《第十四交响曲》(1969)，与《第十三交响曲》相似的是，它更多的是作为一部管弦乐声乐套曲而非交响曲，其十一个乐章是以十一位诗人(多数来自于西欧)的诗作，为女高音、男低音和仅有弦乐和打击乐的小型室内乐队而作的音乐。肖斯塔科维奇的《第十五交响曲》(1971)是一部更平实和明亮的作品，甚至为了结尾能够具有讽刺性或者神秘感，而融合了引自于罗西尼和瓦格纳的音乐。

为了让更广大和多样化的公众能够接受所采取的交响曲中的这种折中主义、风格的不一致以及技术上的参差不齐，在肖斯塔科维奇的室内乐中表现得较不明显。最突出的是十五部弦乐四重奏，第一部作于1935年，最后一部属于作曲家的最后一批作品，作于1974年。在这些更私密的表达中，作曲家似乎较少具有外界压力的负担，因此可以发展出一种更为集中和富有冒险精神的音乐语言。在像《第八弦乐四重奏》(1960)和《第十二弦乐四重奏》(1968)这样的作品中，肖斯塔科维奇在一种本质上为三和弦和调性的基础上，添加了极具独特性、强烈的半音化印记；和声运动主要由线性构思所决定，而没有寻求程式化的进行。浪漫主义器乐传统的技术和表达特征在高度个人化的二十世纪音乐语汇中的延伸，令人想起了阿尔班·贝尔格。

我们对肖斯塔科维奇的印象，特别是他和政府之间的关系，被出现于1979年他自己称为“回忆录”的著作弄复杂了，这部回忆录的标题为《见证》[*Testimony*],由俄国流亡的音乐批评家所罗门·沃尔科夫编辑。据沃尔科夫所说，这些材料最初是与肖斯塔科维奇长期的谈话记录，然后通过编辑重新构建为第

一人称的叙述。其很多细节中的精确性也许不能得以确定，著作的真实性引起了大量讨论，特别是在苏联，有计划的攻击最初是诽谤其可靠性，并质疑沃尔科夫与作曲家联系的密切性。然而，大部分材料也许很可能反映了肖斯塔科维奇的观点。这位苏联作曲家对于面对困难时尤其是斯大林时期的极端的苦涩描述，是令人信服的，所表达的许多音乐观点似乎与肖斯塔科维奇的主要观念是一致的。

最后来关注一下二十世纪俄国交响曲持续的杰出性。两位二十世纪最重要的交响曲作曲家普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇都是俄罗斯血统（尽管普罗科菲耶夫有二十年在国外的生涯），也都是在祖国保持了主要的创作活力，这并非巧合。在中欧和西欧这些交响乐传统的故乡，那些重要的作曲家显然认为这个体 250 裁已不能适应完全的现代创作敏感性，因而都从这个体裁中退出了。但是在俄罗斯,交响曲只是从十九世纪后半叶才有所发展,所以表现出的传承并不深厚（重要的是，其他在二十世纪上半叶交响曲尤为繁盛的国家也都不在该体裁最初的孕育地：比如芬兰、英国和美国）。俄罗斯普遍保守的政治和艺术氛围，至少在1920年代之后，也适宜它的发展。

但是，在对普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇交响曲创作数量的比较中，可以看出两位作曲家之间的差异似乎与其共同点一样突出。普罗科菲耶夫与十八世纪的交响曲观念保持着紧密联系：清晰的织体、各段落强有力地结合成有机整体,以及从分离、强烈对比结构要素的平衡结合而产生的宏观结构。而另一方面，肖斯塔科维奇的交响曲倾向于更为自由和连贯发展的“叙述性”观念，这在许多十九世纪特别是马勒的交响曲中可以看到。段落的对比并不明显，产生了一种更为过程化与连接性曲式，它通过在一个基本不间断的时间范围中，由表达和技术重点的不同层次的逐步交替而形成。

政治对音乐事件的影响在二十世纪举足轻重，这一点正如本书整体构架以两次世界大战划分出不同的章节结构所表明。意识形态冲突在艺术中承担了明显的作用，如同以往宗教或社会阶层所起的作用。虽然这一影响的扩展在很大程度上已大大地改变了（在近几十年中又有所加剧，正如我们将看到的），但是这些观念和事件从未像在两次世界大战期间那样扮演过如此巨大的作用，也没有任何国家像上文提及的德国和苏联这两个国家一样，集权政权的建立从根本

上改变了音乐生活的全部境况。但是在这数十年期间的任何地方政治事件的新闻舆论都明显地影响了音乐活动。在西班牙和意大利，法西斯政权（即使不比在德国那样残酷）也保持着对音乐发展的控制，影响是明显的；在波兰和匈牙利，民族主义观点越来越多地影响了风格的发展，不过这种影响较为间接；甚至在美国，在大萧条期间，一种强烈的大众化转型也极大地改变了创作态度。当世界不可阻挡地逼近全面战争时，艺术的作用——包括音乐在内——不可避免地在更大的事件进程内减弱了。

第十一章
其他欧洲作曲家

意大利：卡塞拉、马利皮耶罗和达拉皮科拉

二十世纪初，意大利音乐发展的羁绊无疑是继续拘泥于十九世纪歌剧惯例，251 尤其那些真实主义（*verismo*）风格的歌剧惯例。音乐的地方主义的弥漫氛围，以及轻视所有器乐音乐的明显倾向（也包括意大利自身高度发展的巴洛克和古典传统），阻碍了意大利人接受德国和法国明显的且更为进步的创作发展。第一次世界大战临近前，意大利经历了唯一一次堪与欧洲大陆其他地方相比的艺术变革，这就是未来主义运动，但终因他们的观点过于偏激而未给这个国家的音乐生活带来重大变化。

阿尔弗雷多·卡塞拉（1883—1947）和吉安·弗朗切斯科·马利皮耶罗（1882—1973）这两位作曲家，为推动意大利音乐最终复兴做出了最重要的贡献。卡塞拉出生于一个对音乐有着非凡广泛兴趣的家庭，这个早熟的孩子十二岁时就被送往巴黎音乐学院学习。他将法国首都作为主要居住地逗留了二十多年，在此浸润于来自欧洲各地的音乐影响，并获得了开阔的世界主义［cosmopolitan］音乐观。1916 年回到意大利后，他投身于发展新意大利风格，用他自己的话来说，这一风格“将以我们过去伟大的器乐音乐为基础，但其音乐语言也将是现代的。”[1]这一本质上的新古典主义姿态引领卡塞拉将作品建立于传统形式结构基 252 础上，他创作的音乐有调性并具有自然音性，对位构思的旋律线条自由组合成

1. *Music in My Time*, trans. and ed. Spencer Norton (Norman, Okla., 1955), p. 90.

不协和和弦。虽然卡塞拉没有鲜明的个人风格，在国内也没有大量追随者，但他仍是一位有效的组织者。作为一位意识到当代音乐潮流、并同时精通器乐和歌剧音乐创作技巧的作曲家，他为年轻的意大利作曲家树立了一个重要的榜样。

与卡塞拉相比，马利皮耶罗虽然在发展意大利音乐方面没有他那么有影响力，但作为作曲家他获得了更多成就。他也曾在国外学习，听过马克斯 · 布鲁赫 1908 年在柏林的讲课，1913 年造访巴黎时遇到卡塞拉，在那里聆听了《春之祭》的首演并受到极大影响。但对马利皮耶罗创作转变影响最大的事件，是 1902 年在威尼斯的马契亚纳图书馆［Bibliotèca Marciana］发现了一些早期意大利作曲家的手稿。这些囊括了从蒙特威尔第到斯特拉德拉和塔蒂尼创作的音乐，在他本人的作品中留下了永恒的烙印："从一开始，"他稍后写道，"我就本能地反抗被十九世纪歌剧暴政所窒息的这种意大利音乐环境。"[2]

在创作风格中，马利皮耶罗不仅试图将早期意大利音乐的特点融于现代音乐语言中，甚至运用那些更"古老的"素材，尤其是格里高利圣咏。和弦的基础通常为三和弦，但其传统的功能让位于一种新调式主义方式。清晰区分而本质抒情的乐段的连续进行，构成了音乐自由发展的特征——这一方式完全不同于十九世纪晚期意大利歌剧更为连贯的、戏剧性构思的、有高潮导向的音乐。虽然马利皮耶罗漫长的一生历经了发生于两次世界大战之后的大的风格转变，但他自己的作品在本质上仍保持一致而没有显著的演化。和卡塞拉一样，他在各体裁领域创作丰富，作品包括十一部交响曲、六部钢琴协奏曲、大量舞台作品（包括三十多部歌剧），以及室内乐和钢琴音乐。

马利皮耶罗对于早期意大利音乐的兴趣，促使他编辑并出版了蒙特威尔第和维瓦尔第作品的现代版。他和卡塞拉都曾以往昔意大利作曲家的音乐素材来创作：如马利皮耶罗的《斯卡拉蒂风格曲》（1926）和《帕格尼尼风格曲》（1942），以及卡塞拉的《奇马洛萨风格曲》（1921）和《维瓦尔第风格曲》*（1952）。这

---

2. Everett Helm 的"Malipiero"词条，引自 John Vinton 编辑的 *Dictionary of Contemporary Music*（New York, 1974）, p. 446, col. 2.

*. 这里原著有误，正确的信息是，《斯卡拉蒂风格曲》（1926）和《帕格尼尼风格曲》（1942）为卡塞拉所作，《奇马洛萨风格曲》（1921）和《维瓦尔第风格曲》（1952）为马利皮耶罗所作，译者注。

一实践本身是当时新古典主义浪潮的体现，同时代作曲家奥托里诺·雷斯皮基（1879—1936）也加入了他们的行列，他重新起用早期作曲家的素材创作了《罗西尼风格曲》（1925）和《琉特琴古调与舞曲》（1917、1924、1932）。但雷斯皮基更以两部受欢迎的新印象主义音诗《罗马的喷泉》（1916）和《罗马的松树》（1924）而闻名。 253

路易吉·达拉皮科拉（1901—1975）属于下一代意大利作曲家，他被普遍认为是这个国家最出色的二十世纪作曲家。达拉皮科拉成熟于由卡塞拉和马利皮耶罗激发的古典复兴氛围，《乐队帕蒂塔》（终曲有女高音独唱，1932）是最早完全具有代表性的作品，反映了当时关注风格直率、织体清晰及传统形式样式（如第一乐章是帕萨卡利亚）的潮流。但是，多变的音高语言与在自然音体系基础上对具有重要意义的半音因素的结合，已经暗示了向着十二音作曲法的逐步发展，而这种发展将形成达拉皮科拉随后创作阶段的特征。

作为一个在奥地利有领土争端的地区出生的意大利后裔，达拉皮科拉在第一次世界大战期间于格拉茨做实习生，并且正是在那里他首次开始对作曲产生浓厚兴趣。战后返回意大利后，他着手于学习严肃音乐，最终踏入佛罗伦萨的凯鲁比尼音乐学院，师从恩内斯托·孔索罗和韦托·弗拉齐，并于1934年获得学位后留校从教。达拉皮科拉的声誉赢得的很慢，而且顶着国内相当大的阻力。墨索里尼的法西斯政权虽然远不如德国的那么强制，但还是强烈反对艺术中的创新，以确保整个意大利拒不接纳音乐上的现代主义。相反，政府鼓励一种极为狭隘的民族主义。卡塞拉和马利皮耶罗因他们的“激进主义”和“国际主义”遭到抨击，更为激进的达拉皮科拉则被很多人视作背离自己祖国音乐传统的叛徒。只有在1950—1960年代，较为开放宽容的氛围再次复苏时，达拉皮科拉才终于得到广泛赏识，被认为是他那个时代最具天赋、最原创的意大利作曲家。

作为第一位采用十二音体系的杰出意大利作曲家，达拉皮科拉在重新定义他祖国音乐的疆域方面扮演了重要角色。他也证明了这一体系不必非得背负着德国风格的桎梏。他根据自己的审美需求重新诠释它，并由此达成一系列新的表现意图。达拉皮科拉全面使用十二音体系的途径完全不同于那些维也纳的前辈们：他们通过增强半音的全面渗透来逐步抑制传统调性的功能，他则更为系统 254

地处理半音因素，这些半音因素被他用来强化音乐的调式—自然音性基础。在达拉皮科拉最早尝试十二音写作的例子，如《沉默的合唱》（选自《米开朗琪罗合唱曲》系列之三，1936）中，他只是偶尔运用音高序列，且仅将其作为控制某些旋律序进中半音因素的手段，伴奏完全不受序列影响，也不使用任何标准的序列手法（反型、逆型、等）。即使这些手法出现，如在《颂歌三首》（1937）中，序列也只限于担任旋律角色，与非序列衍生的三和弦伴奏相结合。

达拉皮科拉转向更为系统地处理整体半音性的过程是极为循序渐进的，在这一过程中，音乐的整体特征没有本质变化。在1930—1940年代之交最重要的两部作品——独幕歌剧《夜航》（1939）和合唱《囚禁之歌》（1941）中，他继续并列运用调式因素和半音因素，但天平已偏向于后者。达拉皮科拉在1942年才创作了第一部真正的十二音作品——为声乐和十五件乐器而作的《萨福片段五首》。甚至在这里，他对这一方法的运用也非常自由且完全个性化，第四首歌曲的片段（谱例XI—1）可以作为例证。

这段音乐建立在两个、而非一个序列之上（都列在谱例XI—1a中）。序列I可以分割为四个三音组，第1、2、4组分别构建了大三、小三和减三和弦。正如在整部作品中一样，达拉皮科拉在引用的片段（谱例XI—1b）中以和弦方式运用这一序列，虽然三和弦在作品的十二音语境中具有非常不同的意义，但由此形成的三和弦组合仍赋予音乐强烈的传统韵味。进而，声乐部分也完全源自这一序列，在主旋律线和其伴奏间建立了一种基本传统式的融合。序列Ⅱ以线型呈现，从引用片段的谱例的第2小节开始（钢琴缩谱的高声部），第1次以原型出现，随后在第4小节出现逆反型。同时，另一声部以原型的重复开始进入（第4小节，钢琴缩谱的低声部）。

256

谱例XI—1：达拉皮科拉，《萨福片段五首》第4首

a. 序列

Row I

Row II

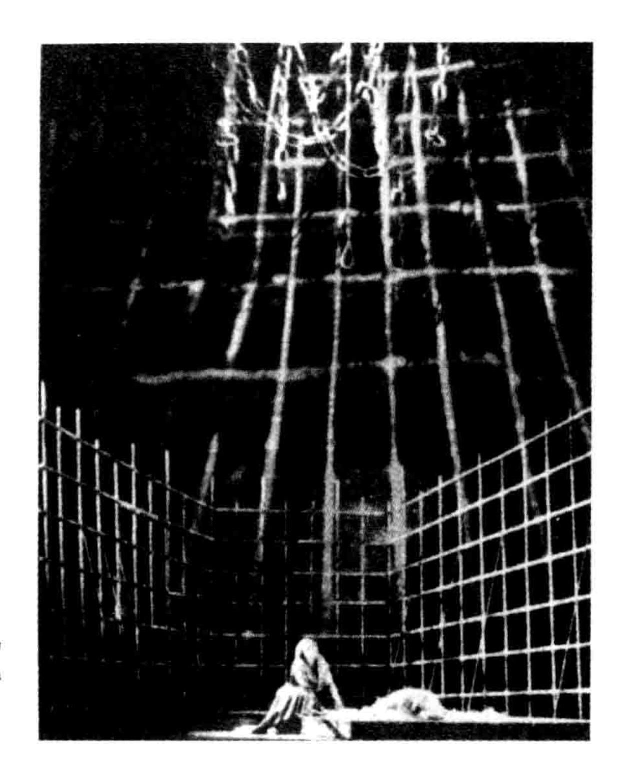
b. 片段(钢琴缩谱)


Rubato - - - - - - - - - - - - - - - - - - a tempo; flessibile
(movendo appena - - - - - cedendo appena)
pp
e le Cre - te - si
II: P-0
Fl.
I: P-11
P-10
P-0
Cls.
dolce
Str., Harp
ppp senza colore
I: P-0
molto p; sost.
con ar - mo - ni - a
sui pie - di leg -
I: P-0
Cel.
pp
Picc.
II: RI-10
II: P-0
Vla.
pp
dolce, ma in rilievo
ge - ri co - min - cia - ro - no,
Ob.
Hn.

达拉皮科拉将这一体系作为一个可包容调性与三和弦暗示（以上引用的歌曲甚至以一个朴素的C大三和弦结束）的观念，使人联想到贝尔格的影响；但他十二音写作的另一个特征——运用严格卡农结构的倾向，则更多地追溯到韦伯恩。创作时间相对较早的《囚禁之歌》第三首就有一个包括严格逆行的、复杂的卡农结构段落，创作于1952年的钢琴作品《安娜莉贝拉的音乐札记》的十一个乐章中，也有一些是严格的卡农。实际上，在达拉皮科拉的许多作品中都能看到他对于严格对位手法的偏爱，其中包括三首运用早期意大利作曲家旋律素材的调性作品：以帕格尼尼为基础的《卡农式小奏鸣曲》（1943）、为小提琴和乐队而作的《塔蒂尼风格曲》（1951）和为小提琴与钢琴而作的《第二塔蒂尼风格曲》（1956）。

然而，这些调性作品只是达拉皮科拉成熟创作中的例外。在1950—1960年代，他继续精炼他的十二音写作，甚至趋向于这一方法更为严格、"正统"的观念，以至于他早先十二音作品中三和弦和八度重叠的特征最终被去除了。而且，达拉皮科拉开始采用特定的、第二次世界大战后序列音乐特有的技法，其中有将主要序列的单一片段通过序列性的排列构成第二序列，以及通过严格的比例转换对小的节奏单元进行变奏。但是其音乐富有表情的特质，依然保持鲜明地不受这些创新技法的影响。原动力基本还是抒情的，长气息的旋律线在自由的、持续展开的段落中蜿蜒，裹以精美的配器和音响丰满的（虽然现在不是三和弦式的）和声。后期音乐的特殊之处在于它"流动的节奏"[floating rhythm，作曲家自己提出的术语]，通过避免强调节拍重音、固定的脉动和平衡的乐句结构来形成。

达拉皮科拉是一位细心且极为自律的、产出相对少的作曲家。除了《夜航》外，他还创作了其他两部歌剧——独幕歌剧《囚徒》（1948），以及他最后一部大型作品《尤利西斯》（1968），和为数不多的小型合唱与器乐音乐。但是，达拉皮科拉全部作品的核心是一系列为独唱和不同伴奏乐器组合而写的作品，这些作品反映了他风格中占有主导地位的抒情趣味，并贯穿了他整个创造生涯。从这些作品，如《诗三首》（1949）、《歌德歌曲》（1953）和《圣保罗的诺言》（1953）中，可以最为清楚地认识到他音乐个性中深刻的意大利风格特质。



达拉皮科拉的《囚徒》开始场景；1962年斯卡拉出品，由Ita Maksimovna负责场景与服装，Günter Rennert导演。

在与达拉皮科拉同时代的意大利作曲家中，只有一位在国外备受瞩目，他就是戈弗雷多 · 佩特拉西（1904—2003）。在《乐队帕蒂塔》（1932）和《第一乐队协奏曲》（1934）等作品中，佩特拉西运用了源自于斯特拉文斯基和卡塞拉的自然音性的新古典主义风格。之后，他开始更强调半音性，并最终（落后达拉皮科拉相当一段时间）采用了十二音体系：先在康塔塔《黑夜》（1951）中偶尔运用，随后在《第二乐队协奏曲》（1952）中将其作为主要手法（虽然仍不是唯一的手法）。在佩特拉西后期的创作阶段，他偏爱坚定的半音化和无调性音乐语言，这些音乐语言虽然不具有严格的序列性，但在很大程度上也受益于第二次世界大战后一代作曲家的风格创新。如《弦乐三重奏》（1959），该曲构思上无主题，极为强调织体和音色特征。虽然协奏性［*concertante*］的乐器写作构思在佩特拉西许多作品中持续贯穿，但这些年他的转换创作途径的幅度还是令人震惊——这与达拉皮科拉形成有趣的对照，后者尽管技法基础在缓慢演变，但音乐在整体上的性格和意图却基本保持不变。 257

德国：奥尔夫

258 在希特勒第三帝国时期，那些没有像欣德米特、魏尔和其他许多人那样被迫离开祖国的德国作曲家们，主要面临着两种可能：要么继续“私密地”写作，并且也不希望马上让别人知道他们的音乐；要么采用一种不冒犯当权者的、相对保守的音乐风格。第一种选项的采纳者以卡尔·阿马迪乌斯·哈特曼（1905—1963）为例，他在纳粹时期继续积极而基本隐秘地创作，在战后作为老一代的领军人物之一出现，尤以他的交响乐写作为人称道。在第二种选项的采纳者当中，卡尔·奥尔夫最成功地形成了一种极易取悦当权者的、但又极具个性并在许多方面具有原创性的风格。他之所以能这样做，主要基于他的音乐完全脱离二十世纪音乐发展主流这一事实。

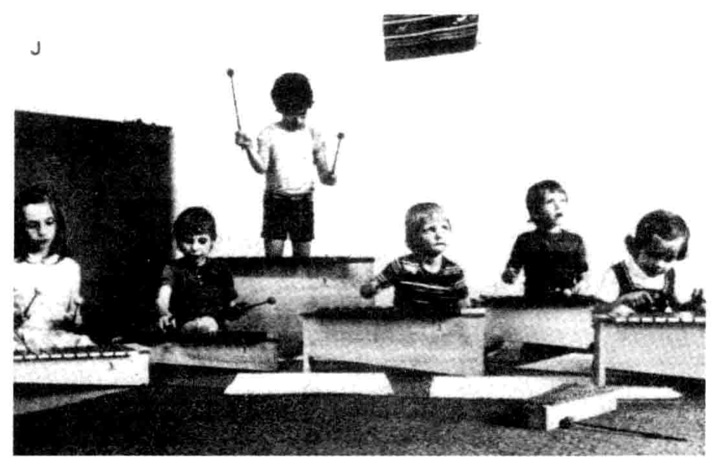
奥尔夫的典型风格首次出现于场景康塔塔《博伊伦之歌》中（1937），这是一组内容有些粗鄙的中世纪拉丁语和德语歌曲。就此奥尔夫确立了这样的观念，即，音乐作为综合性艺术形式中的一部分，而文本朗诵在这一形式中担当主要角色。简单音节式的配乐通过简朴的圣咏式旋律音型被投射出来，随着静态的三和弦的敲击性伴奏不断重复，三和弦本身以循环的块状模式呈现，突出高度节奏化的简单的固定音型。最接近的音乐前辈是斯特拉文斯基，尤其是创作《婚礼》的那个斯特拉文斯基；但那部作品中极其多样化的创作技法在这里被还原到最基本的共同特性上，一切都被设计来营造直接和即时的效果。音乐给人的印象有些像一个仪式性咒语，但这个咒语似乎被刻意剥夺了所有的神秘。

奥尔夫折服于自己为这部作品打造的新风格，竟要求他的出版商销毁他以前所有作品，并就此保持基本坚定地运用这一手法。他将音乐看作一个融语言和音乐为一体的庞大整体组成部分的倾向，自然而然地将他导向剧院，他在《博伊伦之歌》之后所创作的大量作品都是为舞台而作的。后期作品在概念上更为风格化，它们的戏剧内容是绝对冷静和客观的，而非个人和心理的措辞来刻画。这在他于康塔塔之后随即创作的两部基于神话故事的歌剧——《月亮》（1939）259 和《聪明姑娘》（1943）中早已显现。但是，奥尔夫将舞蹈、情节和音乐作为

现代仪式化剧院作品中同等角色的视角，在基于希腊题材的剧院作品（“歌剧”一词已不再适用）三部曲中，得到了最为充分地实现。三部曲中的《安提戈涅》（1949）和《暴君俄狄浦斯》（1959）是为荷尔德琳所译的索福克勒斯悲剧的自由德文版所作的配乐，《普罗米修斯》（1966）则运用了埃斯库罗斯的希腊文原版。奥尔夫在这些作品中更为严格地减少音乐内涵，将旋律线局限于尽可能简单的形态。一切都与文本高度风格化的节奏韵律相适应，并不时为以打击乐器为主的伴奏乐队尖锐的重音所打断。

奥尔夫将音高容量限于最小值的倾向，在剧院作品《贝尔瑙尔的妻子》（1947）中达到了极致，在无音高打击乐器组伴奏下，朗诵段落和文本的纯节奏背景交替。只有两次完全用到了音高，一次简短地出现于表演过程中，另一次则在更具延展性的终场部分，即使是这两次也只限于几个音，以尽可能简单的方式不断重复。

奥尔夫事业中尤为重要的方面，是他的儿童教育工作。在1924年，他帮助创建了一所体操、舞蹈和音乐学校，并为其发展了一种教育方法论，以使没有受过正式音乐训练的年轻人，能立即参与乐团表演并即兴合作简单但有指示的旋律与和弦的作品（奥尔夫的学校音乐［school music］观念，和他自己的音乐 260 风格之间的紧密联系是显而易见的）。为了这些目的，他帮助设计了特殊的、易



奥尔夫教具Schulwerk的一个重要方面是其对残疾儿童的效果，这里表现的是其中一些人正一起演奏各种尺寸的特殊木琴。（引自Gertrud Orff，*The Orff Music Therapy*, Schott Music Corporation，New York，1974）

于演奏的乐器，并整理出一套分级别的教学资料，包括预备练习、民间音调和舞蹈；这些教学资料以《奥尔夫教具》为题一起出版，现今，这些教学资料因其创造性的基本音乐教育方式而闻名于世界各地。

尽管奥尔夫音乐创作的特质有所局限，也没什么追随者，但他仍然在二十世纪德国音乐中占据了重要地位——他是他那一代中唯一一个留在家乡，并在国外赢得广泛认可的德国作曲家。他同时代最杰出的作曲家维纳尔 · 埃克（1901—1983），也主要集中于剧院作品，但他的这些作品中运用了构思更为传统的歌剧和芭蕾形式。两位作曲家也都受到了斯特拉文斯基的影响，但埃克与奥尔夫极为不同，他喜欢印象主义的色彩性，并更多区别地运用旋律与和声材料。尽管如此，奥尔夫是更具原创性和个性的人物，不管他有多么局限，他形成了一个完全不同的音乐方式，与他那时的任何其他人都极为不同。

奥地利：豪埃尔

二十世纪前半叶较为有趣的“局外人”之一，奥地利作曲家约瑟夫 · 马塞厄斯 · 豪埃尔（1883—1959）受到的是作为小学教师的教育，直到二十八岁才真正地专注于音乐创作。在1912到1919年之间的一系列创作中，他试验了半音化和无调性，1919年后逐渐形成了一种十二音作曲的系统观念，这一观念的提出先于勋伯格。

虽然豪埃尔的十二音方法与勋伯格的在一些重要的方面有所不同，但其出发点是相同的：半音阶中的十二个音高首先被赋予特定结构，然后构成作品音高材料的基本来源。对勋伯格而言，这一结构是所有十二个音高的一系列排序；而对豪埃尔来说，它由两个无序六音列结合组成，这两个六音列合起来即和弦一起包含了所有十二个音高。豪埃尔称这一十二音结构为一个“组合”[trope]，到1921年，他整理出一个理论，根据这一理论，十二音集合的所有可能可以简化到四十四个这样的组合，每一个都由两个无序六音列构成，加上它们的移调和转位（因为每个六音列的内部成分是无序的，所以逆型的运作并不适用）。

261

从 1920 年代早期开始，豪埃尔的所有创作基于他的组合理论。《钢琴小曲》Op.25 No.8（1923；谱例XI—2b）的开始部分为其典型。作为作品基础的这个组合展示于谱例XI—2a 中，两个无序六音列标示为 **A** 和 **B**。前四小节的每一小节——随后每两小节——交替呈现两个六音列中的一个，以便产生十二音复合体。开始时没有移调（1—2 小节），随后这个组合移高一个小三度（3—4 小节），然后再高一个小三度（5—8 小节）。

谱例XI—2：豪埃尔，《钢琴小曲》，Op.25 No.8



该音乐的极端简朴——无区别的节奏和旋律结构，依赖于以节奏强调的三和弦——以及其“中性的”表现特质正是豪埃尔所特有的，他的音乐给人的印象，通常是只以实现他的十二音组合理论为目的。因此，尽管他的作品数量相当可观，但豪埃尔现今主要以一些小型理论书籍著名，在这些书中，尤其在《从旋律到定音鼓》（1925）和《十二音技法：组合理论》（1926）中，他详述了他的作曲法的技法和美学基础。

但即使作为理论家，现今也主要以豪埃尔和勋伯格的关系来衡量他的重要性。在 1920 年左右，这两位作曲家沿着相似的路线行进，并频繁联系、互通有无。由于豪埃尔首先触及了系统运用所有十二个音的主张，似乎是他影响了勋伯格，而非反之。正如我们所见，勋伯格在他最早的十二音作品中偶尔运用无序音列（《组曲》，Op. 25 中），在后来的创作中有时也在“伴奏”背景中运用无序四音列和六音列。

262 两位作曲家间至关紧要、最重要的差别在于，对勋伯格而言，十二音理论是手段，是用来实现最首要最主要的创作目的的，而对豪埃尔来说，理论目的则是首要的。

豪埃尔声称，他信仰音乐在宇宙中地位的神秘观念。对于他而言，每次从开始就呈现的“无调性旋律”，并非由作曲家“创造”而只是被他“听到”。无调性作曲家更像是一位“音乐聆听者”而非“音乐制作者”，即一个能构思并保存“事物本质中不会改变、无法触及的永恒”的人。这一观念，即将十二音旋律视作就“在那里”等着被“记下”——而非被作曲家“创造”，最终引导他将音乐创作看作一个“自动的”过程，个人抉择在其中并不担任角色。1939 年后，他停止称自己的作品为“音乐创作”，更喜欢“十二音游戏”这一名称。他在不同作品中，根据不同的、为抑制作曲家的“自负”（即个性）而设的特定规则来写作这些“游戏”，以利于“为了音符而游戏音符”，并通过持续旋转循环构思的十二音来达成。豪埃尔创作了上千首十二音游戏，只以数字和日期命名，乐器组合从独奏钢琴到完整管弦乐队，但大部分现今已遗失；尽管如此，那些幸存的作品在特质上与早先的作品并没有根本上的不同。

克热内克

作为二十世纪第二代奥地利作曲家中最杰出的成员，恩斯特·克热内克（1900—1991）经历了一个惊人多变的职业生涯。他以极受欢迎的“爵士歌剧”《容尼奏乐》（1926）初露锋芒，这是 1920 年代“时代歌剧”［*Zeitoper*］风潮最成功的产物之一，在这部作品中——用克热内克的话来说——他“回归了调性语言，回归了普契尼的‘轻快的抒情短歌或器乐曲’［cantilena］式写作，全部都佐以爵士来调味。”尽管如此，克热内克还是在 1930 年采用了十二音体系，并在此后继续写作十二音和序列音乐。他于 1938 年移民美国，最后在南加利福尼亚定居。

克热内克的整个职业生涯中，总是表现出极易为流行趋势所动，他的风格和方法也相应地转变。第二次世界大战之后，他开始对整体序列感兴趣，并创

作了一些作品——特别是《六节诗》（1957）——将整体作曲控制这一理念推动到其极限。稍后，他试验了有限不确定性：如，《从三加到七》（1961）和《斐波纳契数列》（1964）。克热内克令人吃惊地掌握着各种作曲技法，他的作品数量可观，所有这些作品——包括大量的歌剧，以及大批管弦乐、室内乐和声乐作品——都享有权威声誉。作为一位教师和作家，他在许多著作和文章中论及二十世纪音乐（尤其是十二音作曲）和较早的西方（文艺复兴）音乐。

263

波兰：席曼诺夫斯基

波兰在二十世纪早期极少对进步的作曲家给予鼓励，在第一次世界大战结束之前，这个国家还处于俄罗斯政治文化的稳固统治之下，并且只有一位音乐家——肖邦——垄断了它的音乐传统。然而，一位国际著名人物，卡罗尔·席曼诺夫斯基（1882—1937）就出现在那个年代。虽然在国外比在国内更快得到赏识，席曼诺夫斯基最终对波兰音乐生活施加了重要影响，使其在第二次世界大战之后，经历了一个音乐创作活动的突然繁荣阶段。

在《钢琴前奏曲集》Op.1（1900）和《练习曲集》Op.4（1902）这类早期作品中，席曼诺夫斯基深受斯克里亚宾的影响，几年之后的管弦乐队作品有着鲜明的瓦格纳和施特劳斯的印记。直到那时，在去西方（及北非）的旅行中，他才开始熟知德彪西和拉威尔的音乐以及斯特拉文斯基的早期芭蕾音乐，这些不同源流共同构成了一种音乐语言，既包含了法国印象主义特征，也有德国表现主义特征。

席曼诺夫斯基主要在乌克兰度过了战争年代，那个时期的作品以其原创性和强烈程度而引人瞩目。最著名的两部，《第一小提琴协奏曲》（1916）和《第三钢琴奏鸣曲》（1917），都是狂想式的单乐章作品，有些即兴风格，突出了丰富的半音化和激昂的高潮。虽然都是基本有调性的（协奏曲在小心酝酿的A音上，奏鸣曲在一个同样结论性的E音上），其自由的不协和和弦素材常常将音乐带至无调性边缘。由于构思上着眼于炫技，它们对演奏者提出了严格要求。音乐层密集而重叠，引发令人着迷的声浪，不仅显露出早期的斯克里亚宾的影响，也

透露出席曼诺夫斯基刚产生的对于异国音乐文化，尤其阿拉伯和波斯的兴趣（这一时期的另一作品，1916 年为独奏、合唱和管弦乐队而作的《第三交响曲》，结合了十三世纪伊朗诗人鲁米的“夜之歌”诗词）。但也许席曼诺夫斯基的“地中海”风格最出色的产物，就是以西西里的罗杰尔二世为主题的歌剧《罗杰尔王》（1926）。

264

尽管至第一次世界大战结束时，席曼诺夫斯基已经达到了他创造力的顶峰，但由于他的国际化观点和欧洲风格化倾向，席曼诺夫斯基在波兰还是遭到了冷遇。刚独立的波兰密封于民族自信的新鲜空气中。席曼诺夫斯基怀着民族主义情感迎头赶上，开始质疑他的作品脱离广大波兰公众的距离，而且，在经历了一个自我检查阶段后，开始为他的作品寻找更明确的民族焦点。在巴托克和“俄罗斯”时期的斯特拉文斯基这两个的先例的激励下，他着手祖国民间音乐的严肃研究，极大地改变他的风格，以获得更鲜明的波兰特色。从《斯洛皮耶夫涅歌曲套曲》（1921）开始，他的音乐呈现出更简练、更紧凑的特质；和声较少半音化，旋律写作——现在由民间模式所主导——更简单、更直接，去除了早期作品中明显的情感强度。

席曼诺夫斯基在余生保持了这一民族焦点。后期的主要作品是为独奏者、合唱和管弦乐队所作的《圣母悼歌》（1926），这是一部根据拉丁文而精心构思的音乐作品，以其节奏激烈和高强度对位化织体而著称。在这部作品中，作曲家结合了来自同时代新古典主义、民族音乐及古代圣咏的影响，以创造有力而简洁的叙述。这一时期的其他作品包括《第二弦乐四重奏》（1927）和《第二小提琴协奏曲》（1933）。

席曼诺夫斯基周期性地为肺结核病所困扰，去世时享年五十四岁。他的作品数量相对较少，但涉及了包括歌剧在内的所有表现形式。由于他的折中主义和他在第一次世界大战之后的重要风格转变，很难将他置于二十世纪音乐大的框架内。但是他对二十世纪波兰音乐史的重要性，唯有肖邦在上一世纪对于波兰音乐史的重要性堪比。

捷克斯洛伐克：哈巴

捷克作曲家阿洛伊斯·哈巴（1893—1973），是他那个时代一位特立独行的人物，在两次战争间歇的年月中，成为了微分调性音乐的主要倡导者。哈巴在布拉格是维捷斯拉夫·诺瓦克的学生，在维也纳师从施雷克尔时，开始熟悉微分音（并参加了勋伯格“非公开音乐演出社”[Society for Private Musical Performances]的音乐会）。在如《第一弦乐四重奏》Op.4（1919）之类的作品中，他在自称为“调性中心化”[tonal centrality]原则的基础上发展了一种高度半音化的风格，由此，每个基本音都可以与半音阶的任何音高自由结合。这引导他将调性视作一个广义音高领域，以持续地改变音级内容为特点，他认为自己对于微分调性音乐的兴趣，不过是这一通常调性概念的进一步发展。在他第一部运用微分音的作品《第二弦乐四重奏》Op.7（1920）的前言中，哈巴写道：“对我而言，这是用更精致的调性差别来丰富先前的半音体系，而非摧毁它。我认为，四分之一音体系并非新语言，而是旧语言的延伸。”全音阶额外细分的运用，为他提供了领域更为广阔的音级资源，并允许更细微变化的音高关系；在《第二弦乐四重奏中》，四分之一音主要作为细微差别，作为西方传统十二个半音音高体系的额外变形来运用。

265

哈巴刚开始微分音创作时，也发展了他称为“无主题”[nonthematic]的音乐：即一种无旋律化或无动机乐思重复或发展的音乐，其中对位线条完全独立，它们没有旋律或节奏上的关联。《第三弦乐四重奏》（1922）也是一部四分之一音作品，是第一部用无主题方式写作的作品，但可以说，与韦伯恩的无主题化创作几乎没什么共同点。事实上，从总体织体布局和全部节奏形态来看，哈巴的作品似乎极为传统。它以第一小提琴的长旋律开始，没有重复或动机变奏地自由展开成几个延伸乐句；虽然其他声部事实上是独立的，有一点点旋律意味，它们的构成明显是为了在和主要线条一起被听到时，达到动态和方位上的平衡。用作曲家自己的描述：“主题性发展被避免，全部乐思的流动完全为向前运动的理念所支配。”

这类音乐摈除了所有的主题关系传统理念，明显甘冒会有表面上看“中性化”特质的危险，而哈巴无主题乐谱中一个不可否认的常规做法（尤其明显的是他

对传统音型的依赖），似乎成为了一个在本质上对音乐结构概念持否定态度时的不可避免的选择。在这方面，哈巴的音乐让人想起了豪埃尔：豪埃尔认为，音乐是为了实现一个主要源自理论的抽象理念而写作的。

哈巴的微分音作品并不全是四分之一音的。以五分之一音分割法为基础的有《第十六弦乐四重奏》（1967），六分之一音作品包括《小提琴二重奏》（1937）、《第十一弦乐四重奏》（1957）和歌剧《愿你的国降临》（1942）。哈巴写了几本有关微分音音乐的著作，最重要的是《和声学新论》[*Neue Harmonielehre*, 1927]，他在这部著作中试图编纂支配四种不同微分音体系的音乐原则：四分之一音、三分之一音、六分之一音和十二音（后者结合了前三者的所有可能性）。

266

哈巴的创作数量所包括的作品号逾百，他的一生不仅持续用微分音，也同样用普通半音体系创作，不过四分之一音歌剧《母亲》（1929）被很多人认为是他的代表作。他也激发了一些微分音乐器的产生，包括一种四分之一音钢琴、一种六分之一音簧风琴和一种四分之一音单簧管。从1934到1951年（除了战争年月，他被纳粹作为"堕落者"放逐时），哈巴在布拉格音乐学院领导过一个微分音音乐系。

哈巴很可能受到了菲鲁奇奥·布索尼思想的影响，后者在其著于1907年的《新音乐美学纲要》[*Sketch of a New Esthetic of Music*] 中提议，以附加微分音来丰富可用音乐资源（这部书在其他段落可能也暗示了"无主题"音乐观念）。二十世纪前半叶的另外两位作曲家，墨西哥的胡利安·卡里略（1875—1965）和俄罗斯-法国的伊凡·维什涅格拉德斯基（1893—1979），将他们作品中的主要部分致力于微分音音乐，查尔斯·艾夫斯偶尔也运用这类可能性。这些发展虽然处于二十世纪早期音乐的中心流派外围，但近些年对微分音分割逐步增长的兴趣，使其重放光彩。

西班牙：法利亚

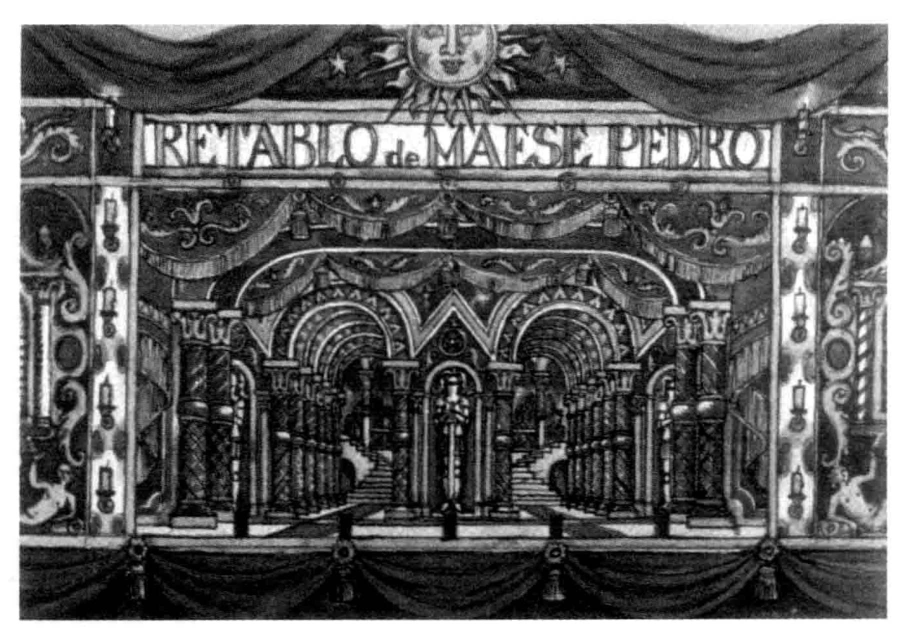
整个十九世纪的西班牙音乐生活为萨苏埃拉说唱剧 [zarzuela] 所主宰，这是一种歌唱、舞蹈和对白交替的流行民间歌剧形式。从这一惯例中脱逃，是新世纪在背后推动这个国家音乐发展的动力。伊萨克·阿尔贝尼斯（1860—1909）

和恩里克 · 格拉纳多斯（1867—1916）迈出了第一步。两者在早期都写过说唱剧，但也都出国学习，并开始探索更加世界性的音乐民族主义风格，将西班牙音乐中流行的本土因素与更先进的当代技法（尤其那些法国印象主义的）相结合。

阿尔贝尼斯擅长于写作较为简练的钢琴特性小品。他简短一生的主要成就为十二首钢琴作品系列《伊比利亚组曲》，在 1906—1909 年间分四本出版，作品才华横溢的钢琴演奏观念和当地音乐色彩的风格化运用，为西班牙音乐民族主义制定了一个新的标准。在阿尔贝尼斯的影响下，年轻一些的格拉纳多斯也 267 偏好钢琴：他最著名的作品为包含六首乐曲的组曲《戈雅之画》（1911），是对于戈雅的画的印象，运用与众不同但有民族特色的风格，后来被作为同名歌剧（1916）的基础。

二十世纪前半叶杰出的西班牙作曲家曼努埃尔 · 德 · 法利亚（1876—1946），在这一新民族主义运动框架中达到了音乐上的成熟。法利亚早期代表作品为歌剧《人生朝露》（1905），虽然被戏剧性较为薄弱的剧本所拖累，但它还是包含了一些效果令人侧目的、表现当时流行的民族主义者心绪的音乐。作品完成后不久，法利亚去了巴黎，1914 年回马德里前在那里待了七年。在法国首都，他结交了一些重要的法国音乐家，如德彪西、拉威尔和杜卡，这座城市世界性音乐生活激发了他作品更多样化、较少本土化的特质。但是，这些新影响只是逐渐变得显著。广为流行的《西班牙庭园之夜》（1915）——这个为钢琴和管弦乐队而作的三首乐曲唤起了深沉歌［*cante jondo*］或弗拉明戈［*flamenco*］（法利亚的故乡安达卢西亚的民间音乐）的音乐气氛——尽管有高超技法的运用，但仍然遵从了阿尔贝尼斯和格拉纳多斯的常规风格惯例：西班牙风情与印象主义和声以及辉煌的乐器法在写作上达成联手。

然而，在这部作品及为人声与钢琴而作的《西班牙流行歌曲七首》（1915）中，明显更为全面和成熟的作曲技法，早已将法利亚与他的西班牙前辈稍稍分离。而且，在他的下一部作品芭蕾《魔法师之恋》（1915），尤其在稍后创作的芭蕾《三角帽》（1919）中，法利亚开始将不那么具体的西班牙音乐特征，与更具古典导向方式的结构和乐器法相联接。这一进展——毫无疑问在一定程度上受到斯特拉文斯基继《春之祭》之后类似写作方式的影响——在法利亚成熟创作中的两部代表作，即极富想象力的木偶歌剧《彼得罗先生的木偶戏》



尼古拉贝诺斯［Nicola Benois］为曼努埃尔·德·法利亚的木偶歌剧《彼得罗先生的木偶戏》第二场景所作的舞台设计。（米兰，斯卡拉戏剧博物馆）

（1922，根据塞万提斯的著作）和《羽管键琴协奏曲》（1926）中达到顶点。这些极为经济简洁的作品显示了一种锋芒毕露的风格，不仅反映了当时流行的新古典主义倾向，更明确反映了法利亚对早期西班牙艺术音乐逐步增长的兴趣。从中世纪、文艺复兴和十八世纪（特别是多梅尼科·斯卡拉蒂，他曾在西班牙居住很多年）汲取的基础，赋予法利亚的民族主义更强烈的普遍性，使这两部作品在技法和表现幅度上，远超于它们前面的作品。

两部作品都为小型乐团而作：歌剧是为三支管乐器、四把弦乐器、打击乐器和羽管键琴而作，协奏曲为三支管乐器、两把弦乐器和羽管键琴而作（羽管键琴在两部作品中都占有主要地位，反映了法利亚对于早期键盘音乐的研究，以及对于这一乐器在二十世纪复兴所作出的杰出贡献）。两部作品在结构上都主要是片段性的，极少强调调性运动或大规模主题发展。和声语言仍是坚决有调性的，但和以往相比，较少贯穿应用三和弦，很大程度上从共性写作时期的传统功能中解放出来：大小调让位于更为丰富的调式。音乐的西班牙特性不再由刻意暗示当地音乐典型获得，而是成为复杂而独特的音乐整体内一个充分融合的组成

268

部分。法利亚以这些作品，只手将西班牙音乐带入二十世纪主流。

很不幸，他的健康状况的每况愈下使他创作上付出了越来越大的代价。1926年后，法利亚主要致力于他设想中的大型作品“场景康塔塔”《阿特兰蒂达》，但没能在1946年去世前将其完成（法利亚的学生埃内斯托 · 阿尔福特，以已有素材为基础完成的版本，在1962年上演）。结果是，法利亚的创作数量作为整体极为有限。他慢慢地写作，而且极为自律（虽然一部室内乐作品只持续十二分钟，但《羽管键琴协奏曲》几乎花了他三年时间来完成）。但是法利亚对于他的祖国音乐的重大意义是毫无疑问的，堪比巴托克之于匈牙利，西贝柳斯之于芬兰，沃恩 · 威廉斯之于英国。

269

1926年后，法利亚事实上的沉默，使西班牙音乐没有了一位活跃的领导人物。他最著名的同时代作曲家华金 · 图里纳（1882—1949），在创作上甚至连粗略可比的程度都未达到。也许西班牙下一代——其发展明显地受到西班牙1936—1939年内战影响——中最有天赋的成员，是罗伯托 · 格哈德（1896—1970）。格哈德是一位具有非凡能力的作曲家，开始在西班牙随费利佩 · 佩德雷尔（早先是阿尔贝尼斯、格拉纳多斯和法利亚的良师益友）学习，然后到维也纳师从勋伯格。西班牙共和国在1939年失败后，格哈德移居英国，并最终成为其公民。他稍后的成名作以“国际”风格写成，以很多第二次世界大战前音乐为特征，几乎没有作曲家的西班牙原籍特征。

第十二章
第一次世界大战后的英国

沃尔顿

270 在第一次世界大战后紧接着的岁月中，英国音乐仍然在很大程度上为那些奠定这个国家战前“音乐复兴”基础的作曲家们——沃恩 · 威廉斯、霍尔斯特、巴克斯以及他们的同僚们——所主导。最重要的 1920 年代之新声是威廉 · 沃尔顿（1902—1982）。沃尔顿在音乐创作上基本自学，曾在牛津大学学习音乐，但未取得学位就于 1920 年离开了那里。随后，他有一阵子靠他的牛津朋友——诗人和作家奥斯伯特 [Osbert] 和萨克韦瑞 · 西特韦尔 [Sacheverell Sitwell] 的“干兄弟”而生活。沃尔顿和他们的姐姐伊迪斯 [Edith] ——她这代中较为激进的英国诗人之一——合作了他的第一部重要作品《门面》(1922)，这是一部由简洁的诗歌朗诵配以小型混合室内乐队演奏的音乐伴奏组成的“社交娱乐表演”作品。它的立即成功（带有一点轰动效应），将二十岁的沃尔顿一下推到了英国公众面前。

虽然《门面》的表现形式令人联想到勋伯格的《月迷彼埃罗》(沃尔顿作品的最终版本包含了数量相同的诗歌)，但结果却极为不同。西特韦尔现实但通常抽象处理的语言激发出一部很接近同时代法国六人团风格的作品，并使沃尔顿鲜明地区别于英国上一辈作曲家。朗诵的音乐背景包含了简洁的、极为程式化的音乐小插段，机敏地讽刺模仿各类流行音乐：探戈、摇篮曲、狐步舞、波尔卡等。271 朗诵的节奏（不包括音高）被精确记录，以使每个词都小心翼翼地对应音乐编排。(首演中，独立的讽刺模仿角色以对着扩音喇叭朗诵诗文来强调，而



弗兰克·多布森［Frank Dobson］为《门面》的首次公演设计的幕布，伦敦，1923年6月12日。

扩音喇叭则藏在遮挡着说话者的幕布后。）《门面》轻快的、非无意义的反浪漫主义迅速地激发了英国更年轻一代的想象力。

尽管《门面》获得了成功，但沃尔顿的发展最终将他导向了一条极为不同的创作道路。虽然乐队序曲《普茨茅斯岬》（1925）保留了许多前一部作品中切分节奏和受爵士乐影响的特质，但他下一部规模可观的作品《中提琴协奏曲》（1929）的那种大型交响化构思，把他置于了埃尔加的后继者之列。沃尔顿避开普遍流行的民族主义、民间倾向的风格，采用了一种使他加入西贝柳斯和普罗科夫耶夫那些有国际性倾向的二十世纪交响作曲家行列的风格。协奏曲温暖的抒情性和表现力，完全站到了《门面》极为简洁和感情冷漠的对立面。虽然两部作品都不掩饰调性，但协奏曲的形式却是依据传统交响乐模式来扩展和建构的。导入开始处舒适的行板［andante comodo］的悠长、缓慢展开的旋律类型，虽然在一定程度上得益于埃尔加，但却成为了沃尔顿的创作风格特点之一。

《中提琴协奏曲》的严肃性、思想性和传统性抹去了沃尔顿早先的可怕的年轻人［*enfant terrible*］的名声，并将他树立为他这一代中最重要的英国交响乐作曲家。他的下一部创作，根据奥斯伯特·西特韦尔改编的圣经文本为男中音、合唱队和管弦乐队而作的清唱剧《伯沙撒王的宴会》（1931）进一步提高了他的 272

名望。它宏大的布局（一系列相互联系、连续不断的分曲，只有偶尔的延长记号将音乐打断）、敏锐鲜明的音乐形象以及节奏强度，加上沃尔顿对于合唱队富于技巧和多变的处理，使《伯沙撒王的宴会》成为保守的二十世纪合唱音乐中最具效果和表现力最强的范例之一。

在1920年代确立了他的成熟风格之后，沃尔顿基本保持着创作方法的一致。作为缓慢和细致的工作者，他在漫长生涯中创作的作品数目相对少，包括《小提琴协奏曲》（1939）和《大提琴协奏曲》（1956），两部交响曲（1935、1960），一套管弦乐变奏曲（1963，根据欣德米特的主题），三幕歌剧《特罗伊罗斯与克瑞西达》（1954，根据乔叟的文本），独幕喜剧性室内歌剧《熊》（1967，根据契诃夫的文本），以及一些室内乐，包括两部弦乐四重奏。自1930年代中期开始，沃尔顿也为电影作曲，以三部由极有名望的演员和导演劳伦斯·奥立佛[Laurence Olivier]制作的莎士比亚电影《亨利五世》（1944）、《哈姆雷特》（1947）及《理查德三世》（1955）最为著名。

沃尔顿的声名在第二次世界大战后有些衰落，部分由于他的音乐开始听上去不太有特色，也由于他拒绝改变他的风格以适应当时的潮流，使得后期作品听上去日益落伍。但沃尔顿最出色的作品仍保持在经典之列，这不仅仅因为它们纯熟的技巧，还因为它们所表达的国际性交响语言中所带有的那种独特的英国口音和情感风味。

布里顿

1930年代出现的两位最有天赋的英国作曲家是本杰明·布里顿（1913—1976）和迈克尔·蒂皮特（1905—1998）。由于他们共同主导了第二次世界大战后几十年的英国音乐创作舞台，他们的名字总是被联系在一起，虽然性情和音乐风格迥然不同。布里顿发展得较早，二十几岁时就在音乐创作上具备了令人羡慕的才能。他的音乐予人以毫不费力的印象，而这一印象通过他的大量作品得到了加强。与此相对，蒂皮特只是在漫长而艰辛的学徒期后才达到了音乐上的成熟。蒂皮特比布里顿年长大约八岁且与沃尔顿之辈年龄接近，他的特性

直到 1930 年代后期，在布里顿早已获得广泛关注之后才完全显现。

虽然他后来和约翰 · 艾尔兰在伦敦皇家音乐学院共事，但布里顿却开始了他师从弗兰克 · 布里奇的创作学习，后者是当时见解最为宽容的英国作曲家之一，他鼓励他年轻学生对于先进欧洲音乐的兴趣。1932 年，当布里顿刚十八岁时，就写作了他的作品第一号，一部为十件乐器而作的《小交响曲》，该曲包含了使其区别于当时大部分英国音乐的结构复杂性，而且，尽管他随后的风格相对简洁，但他总保留了一些他早期对于严格结构程式的兴趣。紧随《小交响曲》后的一些作品，尝试了多种手法并表明了即将成为布里顿最持久的许多特征之一：即一种平和的折中主义态度，它既有技术上的保障，又在表达上令人信服。每部作品的风格似乎都根据作品自己独特的要求形成。保持不变的是基本自然音调性的倾向（即使有时以半音化因素着以浓彩），和在清晰确定的形式框架和透明、对位构思织体内的布局。

1930 年代后期的一些创作将布里顿置于英国较年轻一代的前沿。他的发展中的一个重要因素，是他和 1935 年相遇的英国诗人奥登［W.H.Auden］的友谊和合作。他们共同的作品包括交响声乐套曲《我们的狩猎祖先》（1936，布里顿觉得是他第一部完全个人成就的作品）；《在此岛上》（1937），这是一部声乐和钢琴套曲；稍后的轻歌剧《保罗 · 本扬》。在前述最后一部作品之前，作曲家完成了他第一批羽翼丰满的杰作：为弦乐队而作的《弗兰克 · 布里奇主题变奏曲》（1937），其对于传统结构和风格（意大利咏叹调、维也纳圆舞曲等）的运用，反映出逐步增长的新古典主义倾向；根据兰波的文本为声乐和弦乐队而作的《启示》（1939）；及《安魂交响曲》（1940）。虽然斯特拉文斯基和较少程度上马勒的影响在所有这些作品中都能看到，但它们均为英国和布里顿自己特有的率直表达及自然抒情所遮蔽。

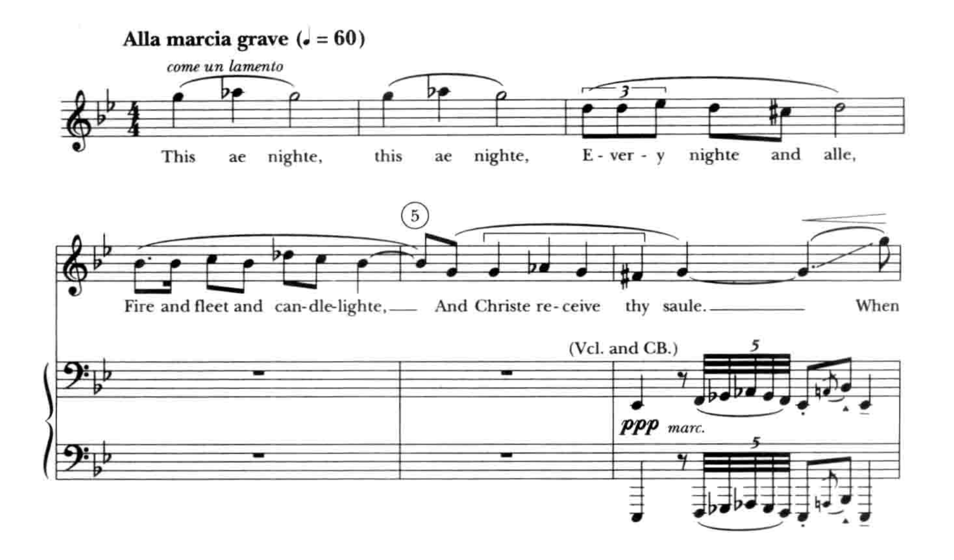
稍后根据一个各式英语文本的集子而为男高音、圆号和弦乐而作的六首歌曲套曲《小夜曲》（Op.31，1943），巩固了这些特质。第四首歌曲为一首匿名的十五世纪苏格兰挽歌而编配，它以一个六小节声乐固定音型为基础，在歌曲开始处以无伴奏形式出现（谱例Ⅻ—1），然后重复八次（以微小变奏来对应变化的歌词），器乐部分则发展为一个完整的赋格，包括呈示部、间插段和高潮的密接和应［stretto］。静态重复的声乐层和扩张的、展开性的器乐层的结合，强调

了歌词严酷的潜台词：所有人必经通往末日审判之路。

正如布里顿惯常所为，音乐有着强烈的调性倾向，但极高的紧张度源自于 274 声乐—器乐的两极性，这种两极性——它令人联想到斯特拉文斯基（他曾在 1952 年的《康塔塔》里为同一首歌词配乐）——包括调和性格。声乐固定音型牢牢地扎根于 G（当它从 G 下行到一个八度时，勾勒出一个 G 小三和弦），但主调的感觉被一些调式因素复杂化，尤其是与开始和结束的主音都有所关联的上方邻音降 $\mathrm{A}^{\flat}$，赋予音乐独特的弗里几亚调式色彩。这些 $\mathrm{A}^{\flat}$ 音也暗示了向 $\mathrm{E}^{\flat}$ 大调转调的可能性——一种当乐器在这个音高上建立它们的赋格时所获得的可能性。

但乐器上的 $\mathrm{E}^{\flat}$ 也同样笼罩在不确定性中。主题的前三次进入（第 6、10、14 小节）分别在 $\mathrm{E}^{\flat}$ 、$\mathrm{D}^{\flat}$ 和 G 上，勾勒出一个不完整的属七和弦，而非确立起 276 了传统主—属结构，以支持一个稳定的 $\mathrm{E}^{\flat}$ 主音。而且，在 $\mathrm{D}^{\flat}$ 和 G 上的进入加强了突出于声乐部分的音高：后一个是它的主音，前一个是固定音型第 4 小节中 $\mathrm{D}^{\flat}$ 的极具特性的变形。

谱例Ⅻ—1：布里顿，《小夜曲》，“挽歌”，第 1—15 小节




thou from hence a - way art past,
cresc.
3
5
10
E-ver-y nighte and alle, To Whin-ny - muir thou com'st at last;
(Vla.)
fpp
pp
And Christe re - ceive thy saule. If
cresc.
e - ver thou gav'st hos'n and shoon,
(Vn. II)
fp
p



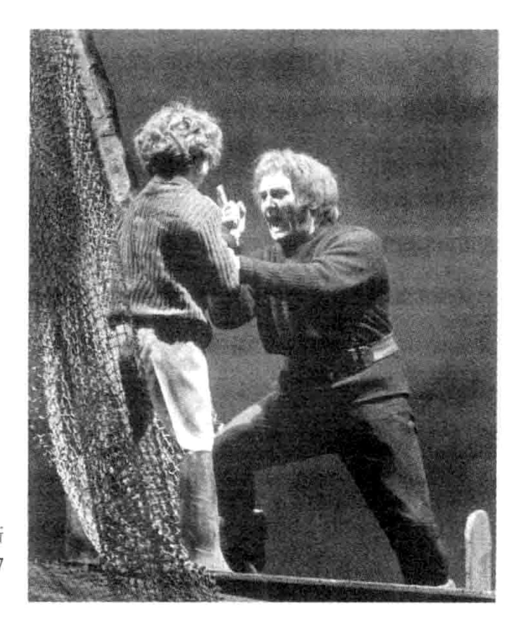
声乐和“伴奏”（这一术语在此实在不太适宜）之间如此复杂的相互作用，成为整个乐章的特征，并且（尽管三度叠置和声基础占有优势）赋予了它显著的调性紧张和不确定性特质。特别惊人的时刻出现于当圆号持续沉寂了半个乐章后，戏剧性地在 E 小调上呈示赋格主题（在高潮密接和应前的最后一次）时，这一音高赋予声乐无所不在的 G 以新鲜的、引人注目的不同和声色彩。虽然声乐独自结束，巩固了它自己在 G 上的确定性，但它末了的主音后紧随着低音提琴在低音区的一个 E♭ 拨奏，使得终曲音处在了一个将赋格引向结束的未解决的运动中。这样，音乐真正的调性中心始终是悬而未决的。

布里顿的左翼分子与和平主义者的观点，使他对英国战前事件进程越来越不满，他在 1939 年移民到了美国，奥登已先于他到了那里。虽然在 1941 年首演（直到 1976 年才再次上演）后就被撤回，《保罗 · 本扬》标志了布里顿生涯中一个重要的转折点，因为在这之后布里顿主要投身于舞台音乐。1942 年回到战时的英国后，他开始着手受波士顿的库谢维茨基基金会委托的他的第一部大型歌剧的创作工作。其结果就是《彼得 · 格赖姆斯》的诞生，该剧完成于 1945 年。歌剧的调式—自然音性旋律风格和稳固的三度叠置和声基础显示了布里顿本质上的保守主义，但它的结构非常复杂。序幕之后接着三幕，每幕都包含着由一个器乐间奏曲相连的两个场景——这一布局部分得益于贝尔格（布里顿曾有一阵试图向他学习）。阴暗、悲观的主题内容，展现了歌剧同名主人公这个具有施虐狂倾向的人物，在他身上结合了浪漫主义“局外人”和不适应社会的神经质两种社会角色的特点，这样的主题内容在趣味上具有完全的现代感。

布里顿不仅成功地将这一题材引入音乐生活，更成功地将格赖姆斯这个人

物人性化，以至于在引起厌恶的同时也使人同情。只有有着非凡戏剧感和创作本能的作曲家才能如此有效地成功表达歌剧情节所要求的音乐情绪范畴，这一情节将格赖姆斯激情的诳语、酒馆里唱的流行轮唱、肆虐的暴风雨的描绘，以及教堂集会中的歌唱等如此互不相同的因素并置。这部歌剧在英国萨德勒之泉（Sadler's Well）剧院重新开放的场合上首演，正好是在德国投降后一个月，是一个具有重要民族性意义的事件。英国的歌剧（沉睡了这么久）在“英国音乐复兴”中显然一直都扮演配角，现在它的重生一蹴而就。《彼得·格赖姆斯》被誉为杰作，它的创造者被赞颂为普赛尔之后最重要的英国歌剧作曲家。这部作品不仅引发了布里顿本人创作了一长串歌剧，更为新英国歌剧传统的超凡繁荣奠定了基础，这一传统不仅牵涉到布里顿和蒂皮特，更与战后一代的几乎每一位重要人物相关，包括彼得·马克斯韦尔·戴维斯、哈里森·伯特威斯尔、亚历山大·戈尔和尼古拉斯·莫。 277

《彼得·格赖姆斯》的成功没有立刻引来进一步创作大型作品的机会，所以布里顿有一段时间专注于为较小型组合创作，尤其是为他创立于 1947 年的英国歌剧乐团创作。这些作品中著名的有《卢克莱修受辱记》(1946)、《阿尔贝·埃林》(1947）和《旋螺丝》(1954)。布里顿的歌剧覆盖了广泛的音乐和戏剧可



彼得·格赖姆斯（Jon Vickers饰）与他的新学徒。选自大都会歌剧院版的第二幕，1977年11月。（©Beth Bergman 1983）

能性，以它们的多样性和技术精湛而闻名。它们共同展现了令人印象深刻的尝试，以重新肯定一种体裁——沿着本质传统路线构思的歌剧——的重要性，这一体裁在二十世纪基本上被限制在一个次要位置上。

歌剧反映了布里顿本质上折中主义的方式，从各种源泉中获得灵感以适应各种独特作品的需求；也许他最惊人的天赋是采用“异国”风格的能力，以至于它们成为他自己的风格，并实现了他自己的目的。在《旋螺丝》中，音乐必须反射出它运用的亨利 · 詹姆斯小说中复杂微妙的心理暧昧，一个十二音音列持续地反复，映照出主题内容的强迫性本质。由于音列完全由一系列纯五度组成，所以它轻易地获得了调性的暗示，布里顿用它构建了无疑属于他自己的作品。《旋螺丝》也许体现了他最复杂的音乐—戏剧观念（它的整体结构由十六首乐队间奏曲加以统一，这些间奏曲被创作成根据一个开始的主题的一系列十五个变奏），和布里顿所有歌剧一样，它根据谨慎调控的调性变换而组建。在《仲夏夜之梦》（1960）中（它被很多人认为是布里顿最出色的歌剧），三个被清晰区分的音乐类型在没有任何风格差异暗示的情况下相互作用：与莎士比亚剧中的超自然因素相联系、由固定音型和高声部（奥伯龙［Oberon］由高男高音扮演，而蒂塔尼亚［Titania］由花腔女高音扮演）主导的猛烈、明亮的金属色泽的音乐；情人们较为抒情的、线性流动的音乐；伯特姆［Bottom］和乡下人那种滑稽的、不协和和声的、节奏笨拙的音乐。布里顿以可靠的音乐本性来处理这些高度风格化的类型，将它们融合在一部非凡丰富的作品中。

除歌剧外，布里顿创作了大量的乐队作品和协奏曲、合唱音乐（著名的1961年《战争安魂曲》）、室内乐以及一长串声乐作品，这些声乐作品中的大部分为他的男高音朋友彼得 · 皮尔斯构思，后者也基本主演了他的所有歌剧。他自1948年在奥尔德伯勒［Aldeburgh］创建的音乐节成为了他作为作曲家和表演家（他本人是一位著名的钢琴家和指挥）的活动中心。

蒂皮特

迈克尔 · 蒂皮特在创作风格上成熟得较慢，三十岁出头才创作了他最早的

代表作。《第一弦乐四重奏》（1935，稍后修订）及《第一钢琴奏鸣曲》（1937）开始显露出确定的个人特性语言，但第一部完全成功的作品（第一部作曲家自己完全满意的作品）是《双弦乐队协奏曲》（1939）。它的调式性自然音主义暗示了与布里顿的特定关联，不过音乐的强度和丰富的切分节奏特性是蒂皮特自己的。源自英国文艺复兴音乐（尤其是牧歌）、且在沃恩·威廉斯之后许多二十世纪音乐中具代表性的自由变化的重音模式，达到空前复杂的水平，并结合了一种新的织体差异的程度，这部分地归因于沃恩·威廉斯《塔利斯主题幻想曲》的双乐队概念。尽管持续变化的节奏群的"附加"性质或许也部分地受到斯特拉文斯基的影响，但它联合了鲜明的非斯特拉文斯基式的旋律抒情性，以及一种使不间断的音乐连贯性得以蔓延扩展的强大线性推动力。 279

尽管协奏曲获得了这样的品质，但是两年后完成的清唱剧《我们时代的孩子》，第一次吸引了人们对蒂皮特作品（尽管直到1944才上演，主要通过布里顿的帮助）的广泛兴趣。这部清唱剧由作曲家自己创作歌词，在形式上想象力丰富地重新审度巴赫《受难曲》的惯例，在内容上激昂地陈述人对人的不人道，将其置于纳粹迫害犹太人的情境中。像它的巴洛克原型一样，作品清晰地分为宣叙调、咏叹调及合唱；以五首美国黑人灵歌来替代传统路德教合唱，作曲家为教堂合唱队简单但有效地重配了和声。音乐和歌词都回响着对于历史的参照，但关于终极的悬而未决之疑问的总体口吻和格调，则在很大程度上属于其自身的时代。

与布里顿作品不同的是，蒂皮特看上去是经过挣扎和痛苦而写成的。这反映在他创作量相对少，也在于他音乐表达的深度、不安的紧张度以及音乐姿态的复杂性。此外，蒂皮特似乎随着每部作品而成长，创造出的音乐陈述也越来越独特且技法上野心勃勃，同时包含越来越多样的当代经验。

这一发展明显体现于蒂皮特四部交响曲的前三部（1945、1957、1972）中，它们均匀分布于他创作生涯的后半部分。《第一交响曲》——他至此创作的最富雄心及最竭尽全力的器乐作品——在整体风格上接近于早前的协奏曲，但对位构思则更集中，先前的三度叠置和声现在通过对其他音响类型（尤其是四度叠置和弦）的自由运用而得到区别。在《第二交响曲》中，和声语言虽然保持基本自然音性，但已变得更为不同：尤其在慢乐章中，这里也有更强烈的织体对

比和结构的复杂性，管弦乐法运用了一个更宽泛更多色彩的调色板。最后，《第三交响曲》将蒂皮特早期创作中具有代表性的不断向前进行的音乐段落，转换成为以许多第二次世界大战前的音乐所特有的块状织体为基础的静态段落。交响曲两部分中的第二部分包括了几个突出女高音独唱的段落，将贝多芬《第九交响曲》和爵士乐（这一影响至少从蒂皮特早期就有所显示）的直接引用并置于丰满的、几乎拼贴画似的构建中。

280

蒂皮特紧接着《第三交响曲》创作于1973的《第三钢琴奏鸣曲》，标志了他回归到较早音乐中明显的、更为抽象的器乐音乐概念。而音乐语言则反映了作曲家后期的成熟。作品三个乐章中第一乐章的开始几小节（谱例Ⅻ—2）由一个具有统摄性的乐思构成，包含了独特性质的织体对比及键盘表演的特有身体动作可能。这些小节使表演者的双手相互竞争，探索了键盘在持续一贯的两声部对位布局上的极限，这种对位布局包含音区对比和自由模仿旋律模式的交替。在开始句中，两个线条自由而充满活力地展开，加快了表面节奏和双手交替速率，在第5小节旋律结束时到达顶点，双手在这时先相互靠近再向外扩展，然后导回开始乐思的变化重现。

交替的、节拍上不稳定的节奏分组是蒂皮特的一个标志。极不明确并灵活多变的调性语言也是其标志之一，在这里，调性语言倾向（虽然不是直白地）B大调：右手第1—3小节在节奏上得到强调的高音（F♯—B—D♯，后面是A♯—E—D♯—C♯）勾勒出一个主三和弦及一个经过装饰的七级和弦，而左手在第2—3小节、然后在第5小节反复突出低音F♯。与布里顿相比，主调的浮现更加隐蔽而非公然呈示。旋律线持续的半音化变形，与主要为非三度叠置的和声和高度对位化的独立性相结合，产生出强烈的调性涌流，而非明确的调性界限。

开始的旋律乐思在这个构成奏鸣曲式框架基础的乐章中多次重复，既有短型的句式再现（除第6小节再呈示外，谱例Ⅻ—2包含了在第11—12小节第二次回归的起始），也有与大型结构回归相关的再现（包括了更具展开性的中部之后一个完整的概要重述）。虽然在细节上有所变化，这些回归在音高构建上相当接近（以这种关系，将开始处第1—2小节的形态，与它在第6—7小节、第11—12小节的回归作比较），这样不仅可以确保主题统一，也为更大的结构提供了断断续续的调性支点。对于传统程式极为个性化的再构建，是蒂皮特作品的特征。

谱例Ⅻ—2：蒂皮特，《第三钢琴奏鸣曲》，第一乐章，第 1—12 小节



自1950年代开始，蒂皮特的创作主要为四部大型歌剧所占据，这些歌剧运用了他自己的脚本，并为他赢得了作为该世纪重要的英国歌剧作曲家以及与布里顿平起平坐的地位。戏剧素材的广泛，映射出作曲家音乐源泉的多样性。《仲夏结婚》（1952）是一部基于莎士比亚和古典神话的极具象征性的喜剧。《普里阿摩斯国王》（1961）具有史诗规模，涉及的是与特洛伊战争相关的素材。《烦恼园》（1969）以极为浓缩和风格化的方式探索了七个人物间的相互关系，其中五个人物在某些场合是借自莎士比亚《暴风雨》中的角色。最后，《坚冰消融》（1976）在本质上现实主义的戏剧框架中处置当代情境（如开始的一场发生于飞机场休息厅）。

其歌剧之间的音乐差别同样显著。《仲夏结婚》有着基本上连续的结构，以十九世纪的歌剧模式为基础，而在《普里阿摩斯国王》中，相对简短而极为个性化的音乐片段不时打断更大规模的连贯性。而且，后期作品中纤弱的织体完全与早先作品中更为奢华的织体构成显著对比。随后的两部歌剧在音乐语言和结构上都不太传统。片段式的独特段落几乎瞬息万变地相互作用，为极具变化的音乐内涵提供了合适的形式媒介，这一内涵包罗了从运用流行音乐（尤其是蒂皮特特别喜欢的布鲁斯）到引用标准经典（在《烦恼园》第二幕中引用了全长的舒伯特艺术歌曲），及至所有当代手法（包括偶然的、虽然非系统化的十二音列的运用）。

很明显，蒂皮特持续很久的创作风格演进（在这一进程中他融合了范围空前广泛的技法和素材），几乎没有提供对于当下潮流模仿或让步的任何暗示。他的持续性发展一直是在他自己音乐倾向的框架中完全实现的，并与他自己与众不同的创作观始终一致。他声望的增长与他长期而复杂的艺术发展相得益彰，从这点来看，有些人甚至将他位列于布里顿之上。但两者在艺术气质上如此不同，以至于这些评判也许毫无疑义。当然，蒂皮特缺乏布里顿的从容流畅和技术精湛，他的作品总是似乎更为费力，甚至局促不安。但蒂皮特的音乐在陈述上所具有的一种以亲切与想象力的深度，是他那一代作曲家中很少有人能与其相匹敌的。

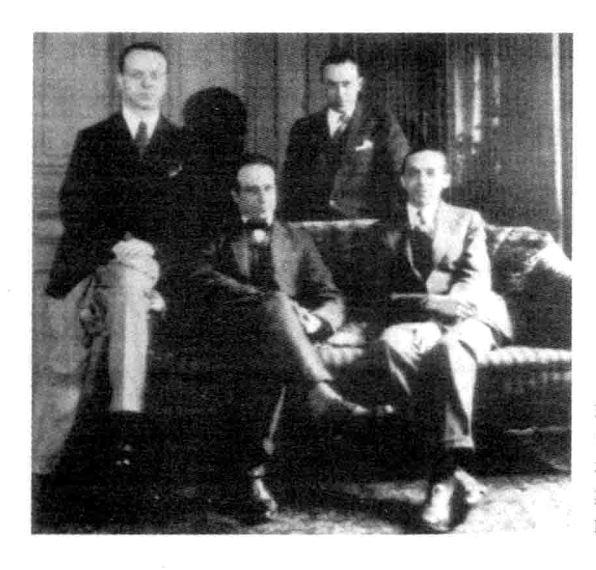
第十三章
美　国

美国的新传统主义者

在美国，第一次世界大战后的几年目睹了第一代本土作曲家的出现，他们 283 在训练和技法上完全是专业化的，但是在观念和音乐表达上毫无疑问是美国化的。这些作曲家出生于十九世纪与二十世纪之交，在1920年代达到音乐上的成熟，他们赋予美国的音乐会音乐一种严肃的目的和一种引起国际性关注的与众不同的本土声音。

这些作曲家都追随着美国前辈推行的模式，接受了传统的音乐训练，并且几乎都曾在欧洲学习。尽管如此，他们却没有把欧洲音乐视为需要俯首帖耳追随的模式，而是通过潜心学习欧洲传统以便扩大自身的音乐视野并拓展技术能力。另外，这一代重要人物中的大多数都是跟随一位欧洲教师学习的，那就是法国女性娜迪娅 · 布朗热，她认为在音乐史上的那一时期，美国特色（或者更宽泛些，具有非欧洲特色）是具有优势的：很类似于十九世纪俄国作曲家特别是穆索尔斯基，非欧洲的视角可以促进革新性创作观念和新颖表现重点的发展。

布朗热对两次世界大战之间美国音乐的重要性无论怎样评价都不为过。在她严格的训练下，像阿伦 · 科普兰、罗伊 · 哈里斯、弗吉尔 · 汤姆森和马克 · 布利茨坦这些美国作曲家都成为了非常优秀的作曲家。的确，当时形成本土化民族风格的主要美国作曲家都是以欧洲传统为基础的，只有一位，罗杰 · 塞欣斯， 284 他没有正式跟随过布朗热学习（虽然他曾给她呈看过作品），他受教于另一位瑞士出生的欧洲作曲家埃内斯特 · 布洛赫，并在欧洲生活了数年。



娜迪娅·布朗热美国学生中的四位1924年在其巴黎寓所：（从左到右）弗吉尔·汤姆森、瓦尔特·辟斯顿、赫伯特·埃尔韦尔［Herbert Elwell］和阿伦·科普兰。

因此，尽管有着强烈的美国根基，这些作曲家却都是“国际主义者”，正如他们在欧洲时所明确提出的。更重要的是，他们的音乐除了美国精神之外，显示了对欧洲大陆最新发展的掌握，特别是斯特拉文斯基（他是布朗热最为钦佩的当代作曲家），也有勋伯格和他的追随者、巴托克和其他人的，所以呈现出在欧洲音乐会音乐传统中适宜的地位。风格的焦点主要是新古典主义，特别是斯特拉文斯基式的多样化，而他们作品中的美国元素，虽然可以察觉出来，但未得到强有力地强调。正如科普兰之后论及1920年代美国作曲家时写道：“我们的注意力并 285 不在引用赞美诗或者灵歌之上：我们希望找到能以美国语言节奏的本土风格来讲述具有普遍性的事物。我们希望可以在远远超出流行音乐的层面上创作音乐——即具有宏大性陈述方式的音乐，完全能代表惠特曼所设想的国家。”[1]

科普兰提到的“本土化”特质，在这些作曲家音乐中富有活力、具有尖锐重音的不规则节奏中特别明显，更为特别的是它的受到爵士乐影响的特性。大部分写作于美国1920年代“爵士时代”最有特点的音乐会音乐，都反映了这种依然相对新近的音乐形式的表达方式、曲折变化与精神。最明显的例证可见于科

1. *Music and Imagination* （Cambridge, Mass.: 1952）, p. 104.

普兰的《钢琴协奏曲》（1926）和乔治·格什温（1898—1937）的《蓝色狂想曲》（1924）等作品，这两部作品都有意识地尝试结合了“严肃”和“流行”的音乐元素。（但是，科普兰和格什温是从不同方向转移到这个相同基础上的；格什温在《蓝色狂想曲》之前完全是一个流行歌曲的作曲家。）然而，如果说1920年代大多数美国音乐不可避免地反映了本国音乐遗产的某些特点的话，那么对于爵士之外的流行和民间音乐资源的探索努力则几乎没有。正如科普兰所说，人们的关注焦点放到了更为“普遍的事物”[universal things]之上。

1930年代的大萧条改变了这一切。除了根本转变了这个国家的社会和政治生活之外，大萧条还激起了人们对音乐之社会角色的一种强烈关注。这实际上影响了每一个美国作曲家，并且音乐的氛围也与1920年代相比有了根本的改变：国际主义让位于具有强烈政治色彩的自觉的民族主义。人们普遍认为，作曲家应该积极地承担政治责任，音乐应该被简化，更易于为广大的平民听众所接受。以美国主题为基础的平民主义作品——它们常结合民间和流行元素，开始越来越频繁地出现。

在这个时期中，运用美国本土材料的领军人物是弗吉尔·汤姆森（1896—1989），他早在1920年代后期的几部作品中就对此有所发展：为管风琴而作的《根据周日校园曲调而作的变奏曲与赋格》（1926）、《圣歌交响曲》（1928）和歌剧《三幕剧中的四圣徒》（创作于1927—1928年，但直到1933年才配器）。《三幕剧中的四圣徒》根据著名美国试验型作家格特鲁德·施泰因的脚本而作，用一种蓄意简洁又高度优雅的风格写成，有变化地模仿了基督教赞美诗、流行舞蹈和爱国曲调。汤姆森的后一部歌剧《我们大家的母亲》（1947）也是采用施泰因创作的脚本，基于美国妇女选举运动领导人物苏珊·B. 安东尼[Susan B. Anthony]的生平而作，这是一部甚至更加纯粹美国特色的作品，尽管带有讽刺性。（更早运用本土材料的作曲家查尔斯·艾夫斯具有相当不同的风格和表达上的意图，是在一种完全不同的社会和历史背景中创作的。） 286

尽管有这种向更加流行资源进行强调的变化，1930年代大多数美国作曲家基本的技术手法本质上仍然是新古典主义的，传统体裁和曲式作为新颖的、更本土化中心内容的载体被保留下来。事实上，1930年代出现了美国交响曲意外的繁盛，特别突出的是罗伊·哈里斯（1898—1979）的创作，他于1933至1944

年间创作了他十四首交响曲中的前六部。在哈里斯的作品中，常植根于基督教赞美诗的绵长交织的调式化旋律，间隔宽广的音响，累积的曲式呈现以及直接自然的表情，被看作是经典美国化的。当时其他重要的交响曲作曲家还包括霍华德 · 汉森（1896—1981）、瓦尔特 · 辟斯顿（1894—1976）、塞缪尔 · 巴伯（1910—1981）和威廉 · 舒曼（1910—1992）。* 尽管在他们之间具有重要的差别，但这些作曲家都以本质上非常传统的风格创作了雄伟的交响乐作品，用一种宏大的声音来满足广大和多样的公众。

在这个增强社会意识的时代中，杰出的美国作曲家中最公然具有政治性的是马克 · 布利茨坦（1905—1964）。虽然 1920 年代他在欧洲主要的作曲老师是布朗热和勋伯格，但是他在 1930 年代开始受到库特 · 魏尔和贝尔托 · 布莱希特的影响，把音乐看作是社会写照的载体，像魏尔一样发展了紧密结合当时流行音乐的创作语汇。布利茨坦的戏剧作品《摇篮将摇动》（1937），表现的是批判性视角中的资本主义美国，以虚构的公司城——美国的钢铁城为背景，其中有欺诈的工业家、吹嘘的医生、不道德的报业人和英勇的劳动者，这部作品的上演在一个劳工激愤的年代成为一个轰动的事件。联邦戏剧项目［Federal Theater Project］的官员认为这部作品过于具有煽动性，列入日程的首演被取消，代理商扣留了剧本。因此，演员们游行示威至另一家剧院，上演了临时替用的版本，没有布景和戏装，作曲家以钢琴演奏代替缺失的乐队，这一事件吸引了广泛的注意，加强了作品已有的举足轻重的政治影响。

这个平民化趋势一直持续到第二次世界大战；的确，无论如何，爱国的热情似乎强化了对简单易懂的音乐的接受，典型的例子是科普兰的《林肯肖像》和《普通人的号角》（都作于 1942 年）。在这个章节提到的作曲家中，只有塞欣斯仍然远离创作更简单、更保守风格这一主要倾向。直到战争结束，创作态度中的 287 广泛改变才再次从根本上转变了美国音乐的特征。战前具有优势的新古典主义，在那时对于许多更年轻的作曲家来说会显得过时了，他们在勋伯格和十二音音

---

*. 该书中的一些人物在原著完成之时尚健在，但在完成中译本时已去世，W. 舒曼就是如此。为了使中译本的信息与实际情况相符，故译文中对那些已经去世的作曲家都标出了他们的去世年份，译者特此说明。

乐中找到了新的兴趣。

科普兰

作为一个布鲁克林人，阿伦 · 科普兰（1900—1990）被广泛认为是他那一代人中最突出的美国作曲家。他的生涯异常清晰地反映出从第一次世界大战以来美国音乐会音乐不断变化的特征。虽然科普兰在1917年才开始作曲训练，但是他早期发展中最重要的里程碑是在1921年决定去法国继续深造，在那里他成为众多美国作曲家中首位随娜迪娅 · 布朗热学习的作曲家。布朗热为他的未来发展方向首次给予了明确指点，在他1924年回到美国后，她也对他进行了充分的关注，她委托科普兰完成一部自己可以在1925年的美国音乐会巡演中演奏的作品。其成果是科普兰第一部重要的作品，即为管风琴与乐队的《第一交响曲》，其宽广、雄伟的主题内涵和爵士化特征（后者在谐谑曲乐章中尤为明显）一直保持为他风格的持久特点。

爵士乐对科普兰的影响在其之后的作品——乐队组曲《剧院音乐》和《钢琴协奏曲》——中更加明显。但是在《钢琴协奏曲》中，节奏与和声语言都不断增加的复杂程度，是逐渐转移至更积极的现代风格的首次暗示，虽然它保持了基本的调性定位和早期音乐的节奏活力，但明显是面向更为智慧和“专业”的听众。在仍属过渡期的为钢琴三重奏而作的《维捷布斯克》（1928）和《交响颂歌》（1929）之后，科普兰这一发展阶段的两部重要作品问世了：《钢琴变奏曲》（1930）和《短交响曲》（1933）。

《钢琴变奏曲》的主题（在XIII—1a中完整呈示）严密的表达方式，简洁和轻快的织体、打击乐式的钢琴音响，都给人以深刻印象。主题不仅是非常简短，还被限定在相对较少的音符内。第一个乐句（第1—3小节），是由加重音的八分音符和弦和延长记号划定的，只包含了四个旋律音（E、C、D♯、C♯）。这四个音符继续构建第二乐句（第4—6小节），在其轻微变化的旋律内容中，仅仅加了一个D♮。在第三个乐句（第7—10小节）多少延伸了音高内容（继续E、C♯、D和C［现在记谱为B♯］之外，增加了F♯、G♯和B），最初四个音符中的 288

三个（E、D♯和C♯）再次出现，构成了最后乐句（第11小节）。

谱例XIII—1：科普兰《钢琴变奏曲》

a. 主题



b. 第二变奏开始处

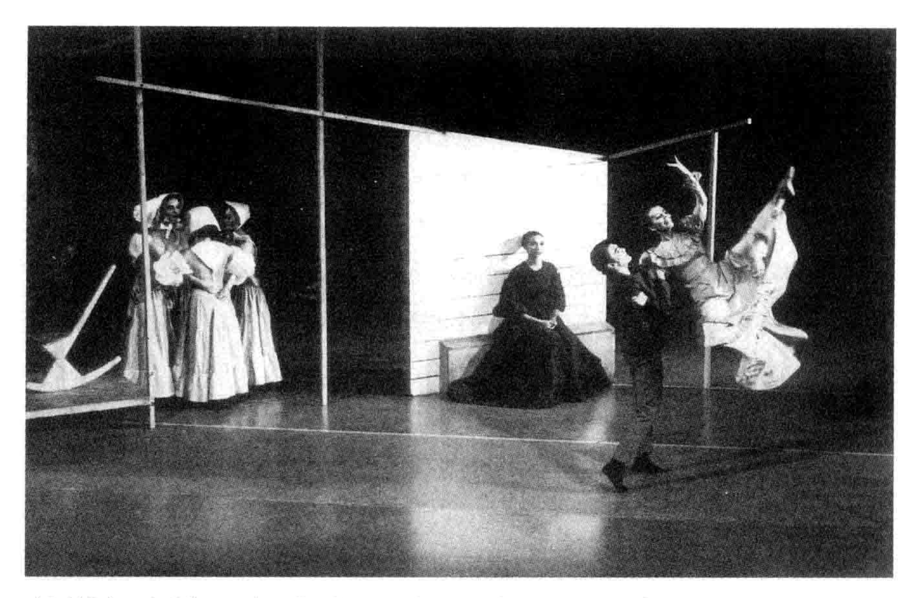


在这首变奏曲中，科普兰以非凡的毅力全神贯注于这些音符和由这些音符所限定的音程可能性。比如，第二变奏的开始处（ⅩⅢ—1b）唯独运用了主题的前四个音，通过节奏、音区和织体的变化而重新排列成新的组合。 289

这种对于一个小的音高细胞的处理方式令人想起勋伯格的前十二音方法，但是科普兰回避了面向全面半音化的勋伯格式倾向。更恰当地说，他倾向于像斯特拉文斯基那样围绕着相同音高的处理方式，在这首变奏曲中，还有许多其他特征显示出斯特拉文斯基新古典主义风格的影响：清晰的曲式结构、透明的织体、不规则的节奏以及冷峻而强烈的表情特质。另外，除去作品中的大量半音化与不协和特征之外，音乐坚定地保持着调性。C♯是主题首尾乐句最后的旋律和“终止”音，而中间乐句分别结束在D和B♯上，相距半音地围绕着中间的C♯。此外，C♯也作为调性中心贯穿了作品剩余的大部分。

在1933年完成《短交响曲》后，科普兰的创作观念发生了又一次重要的转变。由于赶上了社会意识的大气候，他开始考虑他的音乐与更大范围、更多元化听众的关系。正如他之后指出的，他希望“看看我是否能说出那些我必须以尽可能简单的语句来说的话”。他为乐队而作的《声明》（1935）显示了某些新方向的迹象，这个新方向在《墨西哥沙龙》（1936）中首次得到充分发展，这是一部出色的令人想起墨西哥流行音乐精神的乐队作品。之后是具有相同征兆的“为高中学生而作的戏剧化歌剧”［play-opera］《第二次风暴》（1936），这种美国化的实用音乐［*Gebrauchsmusik*］，是以一种适于业余者演奏的简单风格来创作的。

在之后的生涯中，科普兰两次回到拉丁美洲的主题，即为两架钢琴而作的《古巴舞曲》（1942，1944年配器）和乐队作品《三首拉丁美洲素描》（1972）。但是在1930年代末和1940年代，他的创作兴趣主要扎根于自己国家本土的传统。更有意识的和表面上的美国倾向，在三部流行芭蕾《小伙子比利》（1938）、《牧区竞技》（1942）和《阿帕拉契亚之春》（1944）中尤为明显，科普兰在其中经常运用真正的美国民间素材，创造了一种“朴素”［homespun］的音乐氛围，与他在《墨西哥沙龙》中运用墨西哥音调很相似。（比如，《小伙子比利》包含了牛仔歌曲《再见吧，老马》［*Goodbye, Old Paint*］，《阿帕拉契亚之春》最后一部分是对震颤派歌曲［Shaker tune］《微薄的礼物》［*The Gift to Be Simple*］一系列精致的变奏。）



《阿帕拉契亚之春》1965年玛莎·格雷厄姆舞蹈团版本的场景之一。[Martha Swope 摄影]

科普兰在音乐上以有趣和出其不意的方式改变最简单材料的能力（这是一种带有他自己个性印记的能力），在《小伙子比利》的片段中得到了展示（谱例 XIII—2）。小号旋律本质上仅是一个 $D^{\flat}$ 大调上普通的牛仔小调，现在呈现出不规则的分组（然而是在有规则地交替着）：4+3+4+3+4，这与标记的拍号是不一致的。伴奏也是不规则的分组，但分组方式不同：3+3+4+3+3+4。（科普兰乐谱上的虚线，展示了旋律和伴奏的“切分”分组。）结果产生出一种奇妙的简单曲调的“反常规”改变，似乎本身结结巴巴地发出，只是在最后小节的第 2 拍上重新获得了平衡。科普兰所具有的创造如此个性化效果的能力，富于民间材料一种出人意料的表现维度，在其同时代人中是无可匹敌的，这使他与当时其他大部分的大众化作曲家产生了很大的距离。

290

在他的芭蕾音乐中，科普兰与美国舞蹈界中一些最出色的人物进行了合作，包括舞蹈指导—舞蹈家艾格尼丝·德米勒和玛莎·格雷厄姆。连同战争时代的《林肯肖像》一起，这些作品建立了他作为当时美国作曲家最突出的地位。他被邀约为几部知名的电影配乐，第一部是《鼠与人》[*Of Mice and Men*,

谱例 XIII—2：科普兰《小伙子比利》No.11 之后的第 1—5 小节



1939]，最后还包括《我们的城镇》[*Our Town*，1940]、《小红马》[*The Red Pony*，1948] 和《女继承人》[*The Heiress*，1948]。但是在 1940 年代，科普兰也回归了纯粹的纯音乐，在《钢琴奏鸣曲》(1941)、《小提琴奏鸣曲》(1943) 和《第三交响曲》(1946) 中，他试图把新作品中更为强烈的直接性和早期作品中的大型交响性追求结合在一起。虽然斯特拉文斯基的影响依然很明显，但是比起 1920 年代末期和 1930 年代早期器乐作品来，音乐更简单而减少了些许严峻的意味；虽然新作品获得了直接性，但也失去了一定的强度和表现力。 291

正如上文提到，美国的音乐景象在第二次世界大战后发生了激进的变化，这种氛围上的变化最终影响了科普兰自身。完成于 1950 年的歌曲集《艾米莉 · 迪金生诗歌十二首》的复杂风格，呼应了 1930 年代早期的作品；而创作于同年的《钢琴四重奏》采用了十二音方法。在对其之前倾向所进行的著名阐述中，科普兰声称他那时“找到了十二音的方法……尤其是在两方面获得了解放：它迫使调性作曲家在关注和弦结构时会非常规思考，也趋于使其旋律和音型的想象鲜活起来。”[2]

但是，科普兰似乎从未完全适应十二音方法，或者说——就此方法而论——并未适应其接下来的发展。在此后二十年中（从 1970 年代早期开始，他就没有新作品问世了），他的作品在数量上大幅度减少，在风格上也不统一。两部大型乐队作品《内涵》(1962) 和《内省》(1967)，继续探索了十二音技法。其他作

2. *The New Music: 1900—1960*（New York, 1968), p. 168.

品，比如说《弦乐九重奏》（1960）则更为调性化，但是在发展复杂性方面保持了一个相当高的水准。另一方面，《长笛和钢琴二重奏》（1971）又重新返回《阿帕拉契亚之春》时期更为流行化的风格。

科普兰晚期作品的减少和风格上的不确定性，反映出二十世纪音乐的普遍 292 问题：在飞速变化的风格与态度的压力下保持艺术上持续性的困难。在战后时期，科普兰发现自己处于一个与他根本的音乐天性格格不入的环境中，这使他对自己的音乐主张缺乏信心。但是他在1925—1950年间创作的作品在文献中建立了永恒的稳固性，也为科普兰在美国的艺术中赢得了稳定的地位。

塞欣斯

虽然罗杰·塞欣斯（1896—1985）像科普兰一样生于布鲁克林，但是他的音乐背景极为不同。塞欣斯在音乐和智力上都很早熟，他十九岁就从哈佛毕业了，之后在耶鲁跟随霍雷肖·帕克（他曾是艾夫斯的作曲教师）学习。但是，对塞欣斯早期发展形成主要影响的是埃内斯特·布洛赫，这位杰出的瑞士作曲家于1916年定居美国。在离开耶鲁之后，塞欣斯主要跟随布洛赫学习，于1921—1925年在克利夫兰音乐协会成为其助手。与布洛赫的接触，巩固了塞欣斯业已建立的欧洲传统知识，也坚定了他关于美国音乐最有成效的进展存在于对传统的延伸这一信念，他在1925至1933年间在德国和意大利居住了八年，这进一步加强了他的信念。

回到美国之后，塞欣斯成为一位活跃的作曲教师，并最终获得了加利福尼亚伯克利分校、普林斯顿大学和朱利亚音乐学校等机构的教职。在超过四十年的时间里，他以教师这个身份，对美国音乐产生了的重要影响，他的学生中包括米尔顿·巴比特、安德鲁·英布里、唐纳德·马蒂诺和戴维·德尔特雷蒂奇这样杰出的（而且是多样化的）人物。

虽然塞欣斯几乎所有的作品在篇幅和内容上都很有水准，但是他的作品数量相对来说是较少的，特别是在其早期。他的第一批重要作品，是为莱奥尼德·安德列耶夫的戏剧《带黑面具的人》（1923）所作的戏剧配乐，《第一交响曲》（1927）



瑞士-美国作曲家埃内斯特·布洛赫（右）及其杰出学生罗杰·塞欣斯，1923年。

和《第一钢琴奏鸣曲》(1930)。这些作品在本质上属很清晰的新古典主义，它们坚定了塞欣斯的创作趋势，这种趋势与科普兰的主要观念距离并不远。(事实上，塞欣斯和科普兰在这个时期联系紧密，1928 年至 1931 年间他们在纽约共同组织了一系列重要的现代音乐会。) 斯特拉文斯基的影响在这些作品中是明显的，特别突出的是本质上的自然调性语言和形式轮廓的明晰。

但是，塞欣斯开始离开斯特拉文斯基的影响范围而转向勋伯格的迹象也很明显。与斯特拉文斯基或科普兰相比，塞欣斯音乐更强烈地具有激进和声进行的意味，通过半音的变化，潜在的自然调式基础被更加突出了。与他们的层化织体和曲式特性不同，塞欣斯发展了一种更具连续进展的结构，它以长大而有明确目标的线性化时间跨度来形成（尤为明显的是在《钢琴奏鸣曲》中，其不间断演奏的四个乐章，在主题和形式上结合成一个独立、完整的整体）。最终，他的音乐很少暗示着新古典主义标志性的冷静与分离性，相反，表情特性是直接而强烈个性化的。

293

这些差别使塞欣斯身处在一条远离美国同时代作曲家的道路上。对于他来说，他们所偏爱的更为流行和易于接近的风格，代表了一种朝着错误的简单化的倒退，他们的民族主义倾向（尤其展现在民间材料运用中），留给他的印象是技术和表现上的缺陷。他说道："在整个民族运动中，我们的音乐缺乏的是对以

294 下事实的了解，即真实的民族特征源于内在，并必须发展和成长于自身，它是不能被强加的，归根结底，它是艺术表达的一个副产品，而非其目的。”[3]

塞欣斯的音乐继续沿着一条朝着更加复杂和更加与众不同的路线发展下去。早期作品中的半音变形和织体的复杂性，在《小提琴协奏曲》（1935）与《第一弦乐四重奏》（1936）中得到进一步加强，并且通过《第二交响曲》（1946），作曲家巩固了一种在随后的年代基本保持不变的创作方法。虽然《第二交响曲》——就其强烈的方向性运动讲——是一部极宽泛意义上的调性作品，但是其音乐已经完全半音化了，织体也比以前更加丰富并更为一贯地对位化。主题发展在此呈现为一种相互联系的密实网络的形式，并在构成音乐更大洪流的不断变宽的旋律弧线中展开。这一形式因此由材料持续的扩充发展而来，其中丰富的动机音型在持续的变化与相互作用中出现与消失。

与科普兰相反，在战前由于其音乐中的复杂性而被孤立的塞欣斯，发现自己在第二次世界大战之后变换的环境中更加自如，他的创作数量明显增加了。在《第二交响曲》之后，他于 1957 到 1968 年间创作了接下来的六部，在 1978 年又创作了第九部。其他大规模的器乐作品包括一部《钢琴协奏曲》（1956）、《小提琴、大提琴和乐队双协奏曲》（1971）和《乐队协奏曲》（1981），以及大量的室内乐作品。这个时期的声乐作品包括两部歌剧——《路库卢斯的考验》（1947）和《蒙特苏马》（1963），以及两部与乐队结合的大型音乐会作品——为女高音与乐队而作的《忒奥克里托斯的田园诗》（1954）和为独唱与合唱而作的《丁香还在怒放》（1970）。

在所有这些作品中，塞欣斯以坚定的一致性，继续发展了在其风格中业已被建立起来的特点。甚至于首次出现在《无伴奏小提琴奏鸣曲》（1953）中、此后予以常规化运用的十二音技法，也没有对其作品的形式或者表达特点产生显著的影响。与稍早为探索新音响与旋律材料而采用这一方法的科普兰不同，塞欣斯发现，只有在作为一种更有意识地控制这两种长期标志其风格特征——即全面的半音主义和动机—音程的内聚性——的方法时，它才具有效用。但是，与科普兰相似的是，他运用这一新方法时非常自由，经常运用成对无序补足的六

3. *Reflections on the Music Life in the United States* (*New York*, [1956]), p. 151.

音音列，以不确定音高顺序的方式来规定“和声”意义，或者主要为了保持首 295
要的主题材料而运用序列，而让副题部分更为自由地被建构。

无论如何，塞欣斯的十二音音乐听上去基本与他的早期作品一致，甚至于，它听上去依然是最为广义的“调性化的”。正如作曲家本人所说，序列主义“是一种技术原则，许多不同的作曲家为自己的目的寻找其效用，不仅是因为他们从中获得了所需要的组织原则，还因为它为他们开发了所需要的音乐资源。与其他的技术原则一样，它自身并不产生什么；它总是有利于作曲家的想象，使其去发现它所能提供给他的东西，并塑造它以适合自己的用途。”[4]

塞欣斯音乐的丰富性和复杂性减缓了公众对它的接受；演出相对较少，由于音乐不寻常的难度，演出在技术上也不能令人满意。不过，演奏者和听众现在都已开始逐渐习惯他音乐思想的密度了。塞欣斯可以被视为在美国产生的最好的交响曲作曲家，他的大型乐队作品可以与像西贝柳斯和肖斯塔科维奇这些对保存并继续发展这个传统体裁做出最大贡献的二十世纪作曲家的交响曲相提并论。此外，他的交响曲显示出一个独特的发展进程，也许比同时代的其他作曲家更加追随了从理查·施特劳斯的音诗到勋伯格的乐队作品这个德国交响乐遗产的发展轨迹。但是对于这个传统来说，塞欣斯增加了他自己的明确的美国声音，尤其明显地表现在其节奏观念的轻快与活力中。

美国音乐的实验化传统

截止到目前为止，本章是把重点放在美国音乐在两次世界大战之间与欧洲传统的紧密联系之上，关注的作曲家虽然经常在作品中有意识力求明显的“美国”特性，但他们是在西方传统已充分建立的形式和体裁中这么做的。这种与欧洲紧密的结合完全是很自然的，美国早期的殖民者都是清一色的欧洲人，美国在其整个历史中，都与西欧和英伦岛国保持着政治、社会、文化上的紧密联系。

---

4. “Problems and Issues Facing the Composer Today”（1960）, in *Roger Sessions on Music*, ed. Edward T. Cone（Princeton, 1979）, p. 82.

296 然而，美国幅员辽阔和地形多样的地理特性，及其所滋养的开拓精神，已经把美国及其民众以一种完全不同于欧洲旧大陆的模式进行了塑造。早期定居者被迫依靠自身的心灵手巧，将就运用着手头的资源以适应陌生环境艰苦的要求，被这种经历所激发的某种标题性意图和即兴性在民族特性中被保持下来。另外，社会形式倾向于在与欧洲相比较少传统化与结构化的方式中发展。由此而产生的趋向于包容广泛范围中个性差异的传统，受到了人们应该按自己的希望创造自己的生活这一信念的支持，这一点甚至延伸至藐视被普遍接受的规范。即便在公众媒介中被神化——并且被浅薄化——至没有意义的程度，“鲜明的美国个人主义”[rugged American individualist] 理想还是在这个民族发展的特殊环境中有着切实的历史基础。

因此，像查尔斯 · 艾夫斯这样的人物如果是在二十世纪早年出现在某一个欧洲国家，那简直是不可思议的。尽管与欧洲音乐具有非常强烈的联系，但艾夫斯的作品显示出一种明显的非欧洲美学的兼收并蓄与坦率的本土影响。他的作品是真正的美国独立者的声音，他塑造了完全个性化的音乐面貌，它完全孤立于世界的其他部分，仅仅是对自己内心良知的回应。

科普兰与塞欣斯都写过对艾夫斯音乐的赞扬，但重要的是，他们并不是没有任何保留。对于他们来说，艾夫斯是一个令人着迷的原创性作曲家，但在他身上又有些业余的东西；尽管有着丰富的音乐想象力，但他不讲规则而且手法粗糙。实际上，在那些从根本上思考了艾夫斯的主流作曲家中，这一点是被普遍接受的观点。

但是，另外一小群作曲家和音乐评论家则以一种真正“美国”作曲家应该成就的模式来看待艾夫斯。他们把他看作是二十世纪美国音乐“非传统性”[alternative] 潮流的首创者，他完全不受欧洲前辈的阻碍而致力于追求高度个性化的创作方式。这个群体中的作曲家绝大多数都是坚决个性化的，他们与艾夫斯类似，在相对孤立的状态中工作。但是他们倾向于共有两个重要特征中的至少一个：一个是出于声音自身兴趣进行实验的意愿，并不考虑为公众所接受的形式或者技术实践（关于这点，他们与某些激进的欧洲作曲家具有一些相同之处，例如未来主义）；另一个是不仅从当地的民间资源中，也从远离欧洲范围的“异国”文化特别是东方文化中汲取灵感的倾向。

尽管与欧洲有历史上的联系，但是在地理上讲，美国与东方和它与欧洲是 297 一样接近的，并且，一点都不奇怪的是，许多美国人——特别是居住在美国西部的美国人，一直都感受到与东方文化的强烈联系。其中有一些研究了东方音乐不同形式的作曲家，他们在自己的作品中混合了某些东方音乐的技术方法和美学设想。这些作曲家包括亨利 · 考埃尔（1897—1965）、哈里 · 帕奇（1901—1974）、法-美的达内 · 吕德 · 亚尔（1895—1985）、艾伦 · 霍夫哈奈斯（1911—2000）、卢 · 哈里森（1917—2003）和加拿大的科林 · 麦克菲（1901—1964）。同时，其他一些作曲家则在一种更“抽象”的背景中（不借助异国材料），聚焦于创造新节奏和织体效果：比如卡尔 · 拉格尔斯（1876—1971）、鲁斯 · 克劳福德 · 西格（Ruth Crawford Seeger，1901—1953）、亨利 · 布兰特（1913—2008）和康伦 · 南卡罗（1912—1997）。同属后一个群体的还有法-美作曲家埃德加 · 瓦雷兹（1883—1965）。

所有这些作曲家，虽然程度不同，都表明了一种明显的实验性趋向。他们在探索新音乐领域方面有共同的兴趣，都急于与他们所理解的过时的西方文化艺术遗产不受阻碍地决裂，同时用新鲜和青春的东西使陈旧而枯竭的传统焕发活力。

考埃尔

亨利 · 考埃尔生于旧金山，尽管经常离开，但加利福尼亚一直是他前四十年生活主要的居住地。年轻的考埃尔成长于一个单纯的环境中，比起我们以前所论及的其他美国作曲家来说，他受到了更多不同类型音乐的影响。他从旧金山的唐人街知道了东方音乐，通过与该城市其他种族群体的接触知道了世界许多地区的民间音乐。像艾夫斯一样，他在创作上受到了这些本土资源的刺激（但是与艾夫斯不同，他有国际化的视野）。考埃尔把它们所有成分作为他音乐语境中自然的一部分予以接受，他曾经说道：“我要生活在音乐的整个世界中。”

考埃尔的音乐独立性很早就很明显。他十五岁时创作的钢琴作品《马瑙瑙姆的潮汐》（1912），已经运用了“音簇”[tone cluster]，即在两个标注的音高间



考埃尔革新性钢琴作品《风弦琴》（1923）开始部分的手稿照片。国会图书馆提供。

298

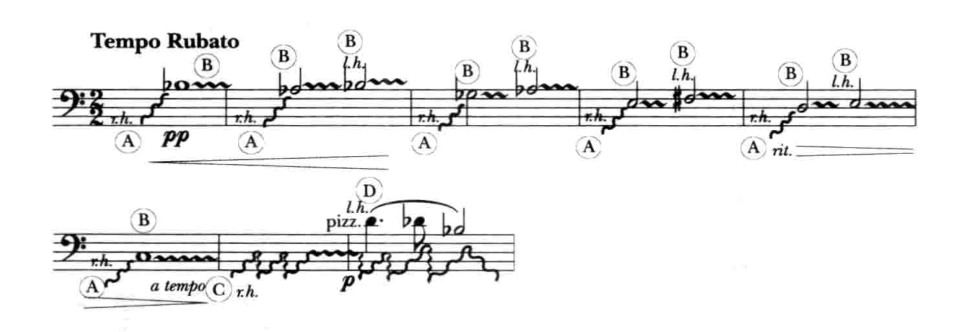
由所有音构成的和弦块（或是选择性地运用所有白键或黑键），根据音簇的宽度由拳头、手掌或前臂演奏。在之后十年的一系列革新性钢琴作品中，考埃尔实验了不同的音簇类型，在 1923 年后，他通过当时没有出现的技术如拨奏、扫弦或敲击琴弦（《女妖精》，1925）在琴弦上用“弱音器”来改变音色（《险恶的回声》，1930），以及在扫弦的同时不发音地压下琴键（《风弦琴》，1923），进一步扩展了带有乐器新音响可能性的作品。

为了达到这些效果，考埃尔必须发展一种特殊的记谱法。比如在《女妖精》（谱例XIII—3 是其开始部分）中，带圈的字母表明琴弦振动的方式（整部作品采用了十二种不同的可能性）：Ⓐ表示演奏者应“从最低的弦用指腹向上拂［sweep］至指定的音”；Ⓑ表示“用指腹沿指定音符的弦纵向拂过”；Ⓒ表示“从这部作品最低的 A 到最高的 B♭之间来来回回地拂过”。这部作品需要两位演奏者，一位在琴弦上演奏，另一位始终控制右踏板，以便琴弦可以自由振动。

这个期间的钢琴作品尽管在新音色和织体技巧的探索最为著名，但它们在把普通的三和弦和声或者简单的民歌化旋律与这些实验特征进行结合上也很引人注目。在这一点上，人们可以看到考埃尔与艾夫斯共有的特性：一种全面包容的折中主义。虽然《女妖精》开始处不常见的音响效果似乎更接近于新近

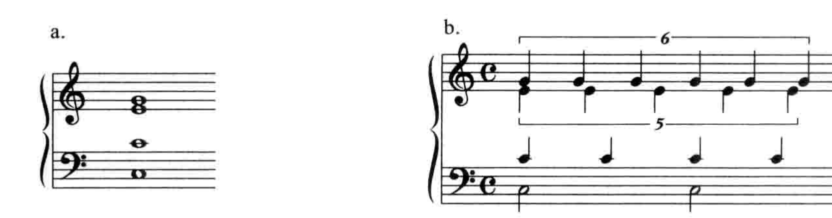
的电子音乐而非常规钢琴的音响，但是旋律材料包括了全音化上行二音组的下行模进，它们的时值都被限定在二分音符和全音符中，由一个“拨奏”的附点三音组音型所呼应，它结束于 B♭，也是先前乐思的起始音。大部分钢琴 299 作品都展示了这种风格上的二元性，虽然有几部具有更为一致的不协和和声与旋律的特点，如《广告》(1914) 和《老虎》(1928)。但是，如那些日期所示，直接朝向更为复杂音高材料的风格发展并未发生。更准确地说，考埃尔显然是把不协和的织体视为诸多可能性之一，将其用于需要之时，而非排他性地运用。

谱例XIII—3：考埃尔《女妖精》，第 1—8 小节



考埃尔直到十七岁才开始正式学习音乐，当时他在加利福尼亚大学伯克利分校随查尔斯 · 西格学习，西格鼓励他发展一种更为体系化的创作方法。这种激励导致了一本开创性的理论专著《新音乐资源》[*New Musical Resources*] 的出现，它完成于 1919 年，但直到 1930 年经过轻微改动后才得以出版。这本书把新的音高结构可能性归纳为“复和声”[poly-harmony]、不协和对位、四分之一音、四度性和声（比如，以四度建构和弦）和音簇，但是其最引人注目的部分却是节奏。前言以“节奏与和声之间自然的一致性”开始，考埃尔向人们指出，既然音程和节奏的关系都能被归纳为共同的数学比例，那么节奏是能够从音程中派生出来的。比如，谱例XIII—4 中的 C 大三和弦融合了 2 : 4（从低音 C 到中音 C）、4 : 5（从中音 C 到 E）和 5 : 6（从 E 到 G）的比例；这些都可以转化为包含了相同比例的节奏时值，正如在第二个谱例中所示。

谱例XIII—4：考埃尔，摘自《新音乐资源》



在写作论著的同时，考埃尔创作了两部阐明这种节奏观念的作品：《浪漫四重奏》（1917）和《和谐四重奏》（1919）。为了创作前一部作品，他创作了一首简单的四声部圣咏式作品，将音程比例转化为节奏比例（如上文所述），并把节奏比例用作一组新的独立音高的节奏结构。（由此，圣咏成为作品节奏的而非音高的资源。）《浪漫四重奏》的前三个小节（谱例XIII—5）在节奏上都来源于谱例XIII—4 列出的 C 大三和弦（即圣咏中的第一个和弦）。

300

谱例XIII—5：考埃尔《浪漫四重奏》，第 1—3 小节



考埃尔为这部作品而发展的方法，为他提供了一种产生并控制复杂新节奏关系的方式。与他那个时代之前的其他尝试不同，这些发展方法与 1950 年代某些序列作曲家运用的方法有相似之处。为了理解这种复杂性的程度，我们必须牢记，在谱例XIII—4 中展示的比例只是“产生”圣咏的第一个和弦的比例，既然和弦经常随圣咏的进行而改变，那么弦乐四重奏四件乐器中的节奏关系也是如此。这

部作品虽然在他去世后进行了演奏与录音，但是在考埃尔的设想中这部作品是无法演奏的，他在几年后曾请求法国发明家列夫 · 泰尔蒙制造一种机器，以便能演奏如此复杂的复合节奏。这导致了“节奏琴”[rhythmicon] 的产生，这是一件机械性的打击乐器，考埃尔为它创作了好几部作品，其中包括《为节奏琴与管弦乐队写的协奏曲》(1931)。

考埃尔的另一革新是对不确定因素的运用。甚至在最早的钢琴作品中，他就把对特定片段重复多少遍的决定留给了演奏者。在一部创作于 1924 年标题为《合奏曲》的为弦乐五重奏和三件风吼镲（一种美国西南部印第安人使用的弦鼓） 301 而作的作品中，三个打击乐声部仅仅被“绘图般地”标出，运用的是弯弯曲曲的线条。不确定性最极端的例证是在《马赛克四重奏》(1935) 中，该作品在作曲家所称的“弹性曲式”[elastic form] 中构思：它的五个简短乐章可以以任何顺序演奏，各乐章的重复次数也可随意。

考埃尔早期创作中空前的创新性引起了国内外广泛的关注，在 1923 至 1933 年这十年间，即一个自由的国际交流与对创新和实验感兴趣的时期，他在欧洲进行了五次成功的音乐会巡演，演奏自己的钢琴音乐，并与当时许多重要的欧洲音乐家建立了联系（包括勋伯格，他邀请考埃尔为其柏林作曲班演奏）。

在 1930 年代中期，像他的大多数美国同行一样，考埃尔多少改变了一些他的创作方式，即转向一种更为简单的，更适合于广大听众的音乐。他放弃了早期的节奏复杂性和织体革新，更集中于民间音乐根源，这一直在其作品中较明显地体现出来。甚至于他最不协和与实验性的作品也保持了一种在歌曲中的清晰基础，他避免了先进的欧洲音乐（特别是勋伯格及其学派）典型的大幅度旋律跳跃，而是偏爱一种更简单而连续的旋律流动，经常辅以清晰的动机再现。因此，虽然《第二弦乐四重奏》(1934) 被列为作曲家调性与和声方面更为复杂的作品，但是它也保持了一种强烈的线性连贯感。

由此看来，考埃尔音乐中的变化并不像乍一看那样极端。而且，当 1930 年代末的发展引领了像科普兰这样的作曲家采用更明确的“美国化”声音的时候，它们却鼓励了考埃尔——忠于他的折中主义偏好——利用来自于世界各地的民间音乐。考埃尔 1931 年就曾在柏林大学研究过非西方音乐，随后开始在自己的音乐中融入这些异国元素。《联合四重奏》(1936) 是这种新转变的最早表现，

它被考埃尔描述为创造“一个更为世界化风格”的一种尝试，曲中运用了“受到许多地方和民族启发”的元素。虽然直接引用被避免了，但是这部作品强调了特别是非西方音乐特征的建构原则：静止的和声背景，经常带有某种嗡嗡声；高度重复的旋律材料，这些材料被限定在以不断变化组合的几个音高上；暗示着东方调式的音阶。正如其标题所暗示，《联合四重奏》寻求把丰富的多样化创作风格和技巧（包括二十世纪的不协和对位）结合为一个完整的整体。

302 在后来的几年中，考埃尔继续通过西方音乐体裁和乐队组合来体现非西方音乐的特征和结构，比如，为室内乐队而做的《波斯组曲》（1957）和为小提琴、钢琴与波斯鼓而做的《向伊朗致敬》（1959）。他也没有忽视美国的音乐资源。在 1943 至 1963 年间，一个标题为《赞美歌和赋格曲调》的长大系列作品（为不同的乐队配制而作），就是在像威廉 · 比林斯这样的十八世纪新英格兰作曲家所喜爱的一种传统两部分形式的基础上建构的。

同时，一种新的对于更抽象音乐结构的兴趣也出现了。考埃尔二十部交响曲中除了第一部外都写于 1939 年至 1965 年间。甚至在这里，民间元素也能够找到：《第七交响曲》（1952）的行板乐章就具有明显的东方风味，而第三乐章的开始处则具有爱尔兰吉格舞 [jig] 的特点。（一些交响曲具有明确承认异国影响的标题，比如《论题》[*Thesis*] 和《冰岛》[*Icelandic*]。）但是作曲家通过倾向于更抽象的音乐关注而获得平衡，甚至偶尔回到了早先的革新方法：比如《第十一交响曲》（1954）第五乐章中的音簇。实际上，标题为《音乐礼仪七则》[Seven Rituals of Music] 的这部作品似乎尝试了一种个人化的合成，它的七个连起来的乐章构成了一系列考埃尔音乐风格的不同面貌（虽然普遍地缺乏早期音乐丰富性和实验的胆量。）

除了作为一名作曲家的工作之外，考埃尔还是一位出色的编辑、作家和教师。1927 年他建立了新音乐版本出版社 [New Music Edition]，主要致力于出版当代北美和南美作曲家的作品。他在吸引人们出版艾夫斯音乐的注意力方面也颇有作为，他与艾夫斯的妻子共同写作了第一本关于艾夫斯的研究著作。一部早期著作——由考埃尔于 1933 年编辑的《美国作曲家论美国音乐》[*American Composers on American Music*]（他为这本书写了几篇文章），尤其反映了其视角的广度。这本书不仅包括关于一个非常多样的年轻美国作曲家群体的文章（包

括了某些激进的不同派别）；也包括了如墨西哥音乐、古巴音乐、美国音乐中的爵士音乐（乔治 · 格什温所创作的）、东方对美国音乐的影响和“一个非洲 - 美国作曲家的观念”[An Afro-American Composer's Point of View]（由黑人作曲家威廉 · 格兰特 · 斯蒂尔创作）等话题。这本书是对考埃尔包容一切的音乐个性强有力的证明。

帕奇

哈里 · 帕奇（1901—1974）生于加利福尼亚，尽管他成长于亚利桑那并在美国西部和中西部等地方居住过，但成年后的大部分时间都居住于此。帕奇在作曲方面很大程度上是靠自学，他在早年写作了大量传统的音乐，包括一首交响诗、一首钢琴协奏曲、一首弦乐四重奏和很多歌曲，所有这些作品在 1920 年代中期他对自己深刻反省一段时期后被毁，因为在这一时期他从根本上转变了他的音乐态度。1928 年，帕奇把他的新哲学写在了一本著作中，《一种音乐的起源》[*Genesis of a Music*]（这部著作最终于 1949 年以一个后来的版本出版）。他在这里发展了一种来源于折中主义影响的音乐美学，包括（如他之后讲到）了“雅基印第安人和中国人的摇篮曲、希伯来葬礼圣咏、基督众赞歌、刚果成人礼、中国的音乐厅（旧金山）、伐木场和旧货店……鲍里斯 · 戈杜诺夫。”[5]

303

帕奇与希望把类似的多种资源结合成艺术音乐语言的考埃尔不同，他对西方音乐及其和声体系、平均律的律制、甚至于自律性音乐会音乐的特有观念是根本排斥的，其目的就是为了创造一种完全新型的音乐，这种音乐效仿希腊和亚洲的古代音乐文化并运用了纯律的“纯”音程。为此目的，他发展了一个四十三音音阶，可以制造纯粹、非平均律的和谐。另外，他的新音乐试图成为“有形的”，即演奏的触觉方面——歌唱和演奏的身体运动——和实际音响一样重要；

---

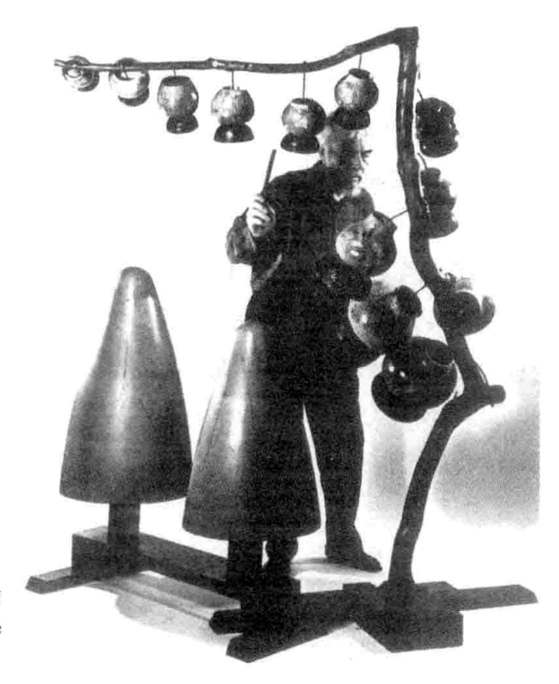
5. 来自于一封写给本 · 约翰斯顿的信，1968 年 6 月 1 日，引自 Johnston 的“Partch”，由 John Vinton 主编的 *Dictionary of Contemporary Music*（New York，1974），第 2 卷，第 555 页。

这种音乐是“单声化的”，根据人的声音、口语词汇与说话声调而构思。乐器必须专门制造，这不仅使帕奇的特殊律制成为可能，而且体现出对其整个音乐观念具有根本意义的“人声”特征。

帕奇以新方式创作的第一首作品是《李白诗词歌曲》(1930—1933)，这是一部根据十七首中国抒情诗为“吟诵性”人声和“改良的”中提琴而作的套曲。人声通过类似演讲而非音乐的方式（甚至于比起格里高利圣咏更甚）使歌词发生了变调；虽然偶尔会发展为歌曲，但是这部作品经常听上去更像对文本高度风格化和夸张化地诵读。人声由改良的中提琴不引人注目但奇异展现的旋律和节奏型所伴奏，这件中提琴是为帕奇音乐特别创制长大系列乐器中的第一件乐器（虽然在这部作品中，和其他早期作品中一样，只是简单地运用熟悉的西方乐器的改变形式）。这种音乐的最主要特征是天真、自然的简洁，它和传统的西方艺术音乐在本质上毫无一致。

帕奇在创造音乐的实践中所经历的那种孤立状态——不仅与时代的音乐主流，而且与当时的先锋派都全然格格不入——在如今更具实验性的环境下很难得到充分的理解和体会。在大萧条的影响下，他暂时完全停止了写作，以一个无业流浪汉的身份在美国东流西窜地生活了六年。直到1941年，他才再次创作“吟诵性声乐”作品，这时运用了他根据彼时的经历而写作的歌词：304 从高速公路栏收集的搭车语（《巴斯托》，1941）、一位流浪汉朋友来信中的片段（《信件》，1943）、在越野旅行中收集的文本（《美国快速列车》，1943）和牛仔的喊叫声（《圣弗朗西斯科》，1943）。帕奇创作生涯的这个阶段（持续至第二次世界大战的大多数时间），反映了当时大多数美国作曲家的社会兴趣。但是在1940年代中期，他的兴趣开始拓展了：两部作品写于1944年，运用了詹姆斯·乔伊斯《芬尼根的守灵夜》[*Finnegan's Wake*]的文本，1951年完成了在索福克勒斯戏剧基础上的一部题目为《俄狄浦斯》的大规模戏剧作品。

至此，帕奇为了其音乐的演奏，制作了很多新颖而完全原创的乐器。它们具有五花八门的名称，如“云彩室内球”[cloud chamber bowls]、“战利品”[spoils of war]、“钻石马林巴”[diamond marimba]和“和声卡农”[harmonic canon]，物理美感及其非凡的音色和吟唱调的特征都令人瞩目。（虽然帕奇宣称他要成为



哈里·帕奇与他两件著名的乐器：葫芦树［gourd tree］和锥形锣［cone gongs］。BMI档案室提供。

一个“喜好工匠的哲学音乐人”，而拒绝被描述为一位乐器制作者，但是他显然对于这种工作具有非凡的天赋。）

战后，帕奇开始把音乐看作是包含所有艺术的整体戏剧的一个要素，他的乐器在其中占据中心的地位，它们不仅是作为音响的资源，而且成为了为演出而建立的整个物质环境的特征。他的作品成为一种仪式化呈现，融合了舞蹈、哑剧、舞台上作曲家的动作以及声乐、器乐音乐。（帕奇曾就演出者的角色表达了以下的观点：“我信任这些音乐表演者，他们是这个时刻的全部构成要素，这是不可替代的，他们可以唱歌、呼喊、吹口哨和跺脚；他们是一直着衣的，或者可能是半裸的，我不关心所裸露是哪一半。”）[6] 305

转向整体音乐戏剧观念后，帕奇的音乐呈现出更为迥异的特质。其节奏和

6. “Remark made for a BMI brochure, 1968, but not used there”, quoted in Johnston, “Partch”, ibid, p. 556, col. 2.

旋律结构变得更具有高度的轮廓感，并且由于新乐器突出的感官共鸣，其音乐的织体变得更加复杂和个性。虽然通过简短、重复的旋律型，帕奇的晚期作品在某种程度上依然很“原始”，但是其灵活、非节拍化的节奏和微分音的音高关系，与织体和音色令人着迷地相互作用而联系着，创造了相当具有色彩性的音乐面貌。

帕奇晚期难得的纯器乐作品——最突出的是《佩塔卢玛的花瓣凋落在第七天》(1964)，都是出于实用（作为参与充分整合的戏剧作品表演时所面临困难而产生的一种结果）而非偏爱的创作。因为他现在相信，音乐只有在更宏大和更具有理解力的统一体中作为一种有益的成分，才能实现它完全的禀性和力量。“我的三位一体”，他曾经说到，是“音响的魅力、视觉的美感、体验的仪式。”

帕奇在其最后岁月的主要创作是《复仇女神的错觉》(1966)，一部在日本能乐剧 [a Japanese Noh play] 基础上的大规模戏剧作品。在这部以色彩性服装为特征（包括带有幻想色彩的头饰）的仪式化戏剧中，作曲家艺术发展的主要趋势达到了恰当的顶点。这部作品没有真正的脚本，所有的戏剧动作都是舞蹈化或者哑剧化的，人声只是演唱无意义的音节。乐器（有些很庞大）的放置和演奏乐器所带来的动作，构成了整个戏剧方案的一部分。正如帕奇的所有作品一样，音乐家都被期望背谱演奏，因为他们除了是音乐家之外也是演员。

在晚年，帕奇偶尔接受基金会或大学的资助，和在中西部的几所学院中承担短期的“研究”任务。但是他贯其一生基本上都是一位孤立的人物，无论从职业和个人的角度来说都是。尽管有严峻的经济困难，但他还是以坚定的献身精神去追求一种具有戏剧化统一与表演倾向的新型音乐，并总是面对专业圈的排斥和公众的冷漠。帕奇在面对如此广泛的忽视时所表现出的建立起他自己独特音乐世界的决心，使他成为二十世纪音乐中的一个显著人物。（人们可能会拿韦伯恩和瓦雷兹作比较，但他们两位都被更多地卷入到当时的“官方”音乐生活中。）帕奇的个人主义和对长久以来建立的美学传统的激进超越，使他和艾夫斯一起，成为第二次世界大战后许多青年美国作曲家极为重要的楷模。

306

瓦雷兹

1915 年，二十三岁的法国作曲家埃德加 · 瓦雷兹（1883—1965）登上了前往美国的轮船，预计做一次短期访问。而结果是，新大陆成为了瓦雷兹的主要居住地。他娶了一位美国女子，最终获得美国国籍，并且在他选择的国度创作了他所有的主要作品。他在很多方面是一位“美国”作曲家，他最终似乎把移民美国看作是对他以往欧洲经历的一个象征性拒绝，看作是探索一种新音乐的一部分（这种新音乐是对当代世界更为全面的反思），并由此尽可能地独立于西方音乐传统的形式与表现原则。

瓦雷兹最初接受的教育是数学和工程学，这一科学背景对其后来的创作态度产生了重要的影响。尽管家庭反对，他还是于 1903 年在巴黎开始了认真的音乐学习，最初是在思康音乐学院 [Schola Cantorum]，之后是巴黎音乐学院。当他 1907 年来到柏林后，遇到了对其早期生活最重要的影响者布索尼，布索尼在不久前出版的《新音乐美学纲要》中表达了对广泛音乐资源的兴趣，这对这位年轻的作曲家产生了深远的影响。

在来到美国之前，瓦雷兹作为他这一代中更令人关注的欧洲作曲家之一，已经吸引了人们充分的注意。但事实上他在到纽约前完成的所有作品，不是在柏林仓库失火中遗失，就是被作曲家自己销毁，因而只是在传说中闻名。瓦雷兹激励自己与他的欧洲经历进行明确的决裂，他在美国构思的第一部作品被称为《阿美利加》，这个标题指的“并非纯粹地理上的，而是象征化的发现，即在大地、天空或人们观念中的新世界。”它是一系列对新的音乐领域进行探索的第一部作品，这种探索贯穿了瓦雷兹定居美国的前二十年，该时期后来被证实为他最具创造力的时期。

在 1915 年 3 月，即他到达纽约后不久的一次报纸访谈中，瓦雷兹表达了一种此后将一直统领其思想的关切点：“我们的音乐词汇必须被丰富起来。我们也非常需要新乐器……音乐家应该十分严肃地在机械专家的帮助下考虑这个问题。我一直感觉在我的作品中需要新的表达媒介。我拒绝让自己仅仅屈服于那些已 307

经被听到的音响。我所寻找的是一种新的技术媒介，它们能够适合于任何一种思想表达方式并能与思想并行发展。”[7]尽管这使人联想到布索尼，但这些话也回应了意大利的未来主义者，他们在扩大艺术表现范围以涵盖所有可能的音响和可得到的材料的兴趣上，是与瓦雷兹相同的。但是，他认为未来主义者过于为噪音而关注噪音，而他则对于作为材料的塑造者的这种艺术家，保持了一种更为传统主义的信念。对他来说新颖的资源固然很重要；而作曲家用这些资源能够做什么则更加重要。

因此，瓦雷兹在二十世纪早年开始探索的新乐器，绝不仅是为了制造出新的噪音。他设想着精密的电子器械，希望它们能产生出如音高无限范围这种前所未有的音响可能性，这种音高的无限范围包括可以被作曲家精确控制的平均律音阶的所有可能划分。瓦雷兹一生都在试图说服科学家和工程师来帮助他发明这些乐器，并积极为这些探索寻求资助。但其他音乐家很少显示出对这些创新的兴趣，他作品中的这个方面也引起了普遍的质疑。例外的是几位早先潜心于研制电子乐器的科学家，包括泰尔蒙和莫里斯·马特诺（瓦雷兹在《赤道》中运用了马特诺的两件乐器，即著名的“马特诺电琴”）。但是瓦雷兹向贝尔电话公司和古根海姆基金会的研究基金申请都失败了，只有在第二次世界大战电子音乐开始自成一体之后，他才开始实践某些长期思考的激进音乐观念。

但是在早期作品中，瓦雷兹不得不运用业已存在的乐器。历经数年创作、完成于 1921 年的《阿美利加》，是为一个非常庞大但是本质上传统的乐队而创作，一个值得注意的例外是：一个空前庞大的打击乐部分。瓦雷兹认为，打击乐是标准管弦乐队中依然能够为意义重大的扩展和引入新颖音色资源提供机会的唯一要素。《阿美利加》运用了非常丰富的、先前在交响乐语境中未见过的打击乐器，其中许多都来自非西方。而且，传统西方音乐运用打击乐支撑并强调的是与其他乐器组的音高事件相联系的重音音型，而瓦雷兹则赋予它们本质上独立的声部地位。它们不再“重复”音高因素，而是提供了一个分离的乐器组，与音高互相作用，为其着色，反过来又被它们所着色。《阿美利加》甚至含有

308

7. Fernand Ouellette, *Edgard Varese* (New York, 1968), pp. 46-47.

打击乐完全单独演奏的片段，其自身承担了充分的音乐重任，而当打击乐与其他乐器层次相抗衡时，自律的原则也同样在运作。

这种对打击乐写作的强调，即瓦雷兹的风格中最重要的特征之一，不仅是源自于他对新音色可能性的渴求。至少，同样重要的是这个事实，音高不再必然是其音乐中最重要的音乐要素。创作活动的关注点转移到了非音高的因素，不仅是音色还有节奏、音区和织体，音乐的特征和逻辑由这些因素的建构所决定，至少和音高一样多。在进行这个转移之中，瓦雷兹从后调性音乐最“消极的”特征之一中——即由于被期待的向前进行和一个音高“需要”向另一个音移动的感觉的缺失而产生的静止性质——汲取了积极的含义。二十世纪上半叶的大多数后调性作曲家尝试通过创造作品的语境——向前的动力在这种语境中至少被强烈暗示着，尽管传统调性功能缺失了——来削弱这种静止性质。比如“无调性主义者”勋伯格和贝尔格是如此，巴托克和欣德米特这样的“新调性主义者”也是如此。但是，正如我们所看到的，某些作曲家，最突出的是德彪西和斯特拉文斯基，为了能探索其内在的形式可能性，至少接受了某些静态音高织体的意义。但是，瓦雷兹在这方面要比其他同时代人走得更远。

虽然瓦雷兹的新创作观念已经在《阿美利加》中得到了很大程度的彰显，但是在写于几年后的一个引人注目的系列小型室内乐作品中，这一观念才得到了最充分的展示:《布施》(1921)、《高棱镜》(1923)、《八蕊枝》(1923)、《整体》(1925)、《电离》(1931)和《赤道》(1934)。《电离》完全是为打击乐而作，除了《八蕊枝》之外，所有其他的作品都要求庞大的打击乐队和一组混合乐器(在《布施》和《赤道》中加入了声乐)。弦乐基本上被避免了，因为瓦雷兹认为它们与十九世纪音乐的表情特征联系得过于紧密，也不适合他所希望制造的尖锐的打击乐音响(这是与斯特拉文斯基另一相似之处)。在这组作品里，弦乐只出现在《布施》和《八蕊枝》中,在前者中它们几乎总是用于伴奏方式中——并常是打击乐式的,在后者中，用了一件低音提琴。由此，铜管、木管、打击乐被强调，产生了一种独特并前所未有的音响特质。正如标题本身所示，这些作品具有全新的创作取向，其音乐反映了现代城市景观和工业技术变化的强烈程度。

309　这些作品大部分都是按一个单乐章形式构思的，这个单乐章又可以分为几个更小的部分。最能体现瓦雷兹构建音乐材料新方法的例子之一是《整体》的第一部分，其开始几小节（谱例XⅢ—6）呈现了三个主要单元，整个这个部分就是由它们构建起来的。最初的单元由E♭调单簧管呈现（第1—3小节），并很快在同一乐器上进行了重复和变化(第4—6小节)。这个单元在本质上是“旋律”性的，而其他两个单元则是和弦性的，它们分别由较高声部的木管和长号分别呈示出来（第5—6小节）。不仅整个部分是由这三个音高元素发展而来；甚至更有趣的以及瓦雷兹的方法中最具有典型性的，是在整个前二十四小节中(除了开始部分的最后几小节外)，这三个单元的音高结构都基本保持不变。由于完全放弃任何向前的趋势即线性的进行，因此它们本质上是“静止的对象”，完全不像调性音乐典型的“动力性”进行。(唯一例外的是第一个旋律化要素，在某些重复呈现中增加了新的音高，但是也总是开始于同样的装饰音，B♭总是保持为其最高和最强调的音。）由此，真正的音乐发展不是依靠这三个单元自身的变化（至少就它们的音高内容而言是这样），而是基于它们不同的结合和并置。

瓦雷兹将这些单元作为固定的成分进行着操作，虽然这些成分自身很大程度上是不变的，但它们被置于互相不同的关系中而产生不同的全面构造。虽然三个单元都在这部分中被一再重复，但是它们相互的关系也在不断变化。比如，在所有三个单元的第二次完全重复（谱例XⅢ—7）中，最初在单簧管中呈示的旋律要素在节奏和音色上有所改变。另外，木管和铜管的和弦现在一同进入，并且时值短暂（第11小节），它们的进入先于旋律单元的重复；当它们自己重复并持续时，长号的和弦现在又早于木管和弦进入。此外，力度关系被大大地改变了。(总的来说，力度的重要性在这样的静止音高背景中得到了大幅度提升。比如，因为谱例XⅢ—6第2—3小节的渐弱是在该阶段中唯一改变的元素，所以它提供了重要的音乐内容，表现出由两个和弦元素以及随后由单簧管自身所体现出来的“动机化”观念，前者在其陈述的尾部有相似的渐弱，后者在第6小节尾部于管乐消失后又有了一次渐弱。）

谱例XIII—6：瓦雷兹《整体》，第1—6小节



谱例XⅢ—7：瓦雷兹《整体》，第10—11小节



在整个这部分中，打击乐在创造一种持续变化的感觉方面（尽管在本质上没有改变音高结构）扮演了尤其重要的角色。典型的是，它们构成了一个在节奏上独立于音高层次的音乐层次。因为它们独立发展，所以在每一次重复中都会对三个音高单元进行不同的“染色”，并使它们与不断变化的节奏和音色模式联系在一起。这一点可通过比较谱例XⅢ—6和XⅢ—7中的打击乐声部看到：虽然某些元素明显在次中音鼓上再次出现，但是打击乐和音高元素的关系被完全改变了。通过提供这样一个对静止音高事件连续不断的“重新阐释”，正如节奏、

311

力度和“结合”方面所作的，打击乐层次由此为这个整体效果提供了一个关键部分。

像瓦雷兹的所有作品一样，这部作品主要关注的是总的织体和音色效果，312 而非特定的动机或者和声细节。旋律和伴奏之间也没有明显的区别。个别的音常常并非构思为“线条”或“和声”的组成部分，而是成为作曲家所谓“声音聚合体”[sound masses]（即为了产生一种泛化的音响特征而共同作用的整体音结构）的组成部分。由此，《整体》的开始部分可以被看作为“对位聚合体”[counterpoint masses]，在其中，音乐活动的多重层面在变化的结合中互相作用。对于将这些材料进行组合和对立的不同技法，作曲家用其自己的术语予以命名：“冲突”[collision]、“渗透”[penetration]、“排斥”[repulsion] 和“变形”[transmutation] 等。

瓦雷兹曾把自己的终极目标描述为“声音的解放”[liberation of sound]，这令人想起勋伯格在无调性作品中所提到的著名的“不协和音的解放”。但是，勋伯格的解放直接朝向的是传统不协和音的自由运用，而瓦雷兹所关注的是探索乐声的纯音响特征，即从传统的形式或表现意义中解放出来。他从配器、音区、旋律轮廓、节奏形状等材料最基本的特征着手，试图设计出形式的语境，使它们在其中可以起到“声音对象”的功能，即由作曲家定型、组合与熔合的可塑性事件，很像一个雕塑家对物质材料的运用。在这种观念之下，常被认为是瓦雷兹最具革命性的作品《电离》（因为它是第一部为纯打击乐写作的音乐会作品）与他的其他作品完全一致。在一种将音高设定为相对“次要”地位的风格中，在一部打击乐作品中运用的创作方法是与在其他作品中运用的创作方法基本相同的。

在创作这些室内乐作品期间，瓦雷兹还创作了《奥秘》[*Arcana*，1927]，这是一部基于类似原则的大型乐队作品。在这些作品后，他完成了一首为独奏长笛而作的短作《密度 21.5》（1936），这部作品现在已成为现代长笛曲目中的一部标准作品，但是从那时起的大概二十年左右之后，他没再创作新的作品。对于瓦雷兹的长时间缄默，很多解释都是可能的。一个解释是他不满传统的乐器及其他所谓“平均律音阶专制”对它们的局限，加上又没有什么令人满意的新电子乐器成功问世。更主要的原因，即同样影响了当时很多实验作曲家的因素，是 1930 至 1940 年代普遍的保守趋势，这使得一直面向未来而非传统的瓦雷兹

感到尤其孤独。

不管怎样，虽然瓦雷兹在这段沉默时期着手进行了几部作品的创作，但直到 1954 年《沙漠》出现之前，他并无新作完成。连同一种更为“进步”音乐氛围的再度觉醒，瓦雷兹创作活力的恢复受到了新近磁带录音有效性和更为可靠电子乐器的激励。《沙漠》把完全电子音乐的部分，与类似于他之前运用的以木管和打击乐为特征的纯器乐部分相结合，似乎在解释，他在早期作品中用传统器乐所做的，和他现在运用新技术可能性所做的之间是没有固有矛盾的。其下一部作品《电子音诗》(1958)是完全电子音乐化的，而甚至于这部作品也显示出与之前作品的密切关系。它也是一个“对位聚合体”，虽然包括了更宽泛的音响材料范围，如纯电子化音响和录制的音乐(如钢琴和弦、人声)和非音乐(如机器噪音)“自然”音响，但也是通过电子化操作而转换的。



埃德加·瓦雷兹在他纽约公寓的家中，1959年4月14日。

瓦雷兹完成《电子音诗》时已经七十五岁了，这已接近他创作生涯的尾声。在他最后的岁月中，他创作了两部为声乐和室内乐队而做的作品，其中一部《夜曲》由其学生周文中完成，并于他去世后出版。在很大程度上，瓦雷兹作为一位作曲家毕生追求的技术先进性，对于他来说来得太迟了，以至于他未来得及对它们的优点加以充分利用。他的两部电子作品是在这种新音乐媒介产生初期最具有想象力和革新化的作品，但瓦雷兹的最重要的贡献还是其早年的那些具有开创性的器乐作品。他形成的新颖创作方式，不仅给许多同时代作曲家以启发，也对第二次世界大战后的音乐发展继续产生重要的影响。 314

除了作为一位作曲家之外，瓦雷兹对两次大战之间的美国当代音乐生活有重要贡献。在 1919 年，他建立并领导了新交响乐团 [New Symphony Orchestra]，致力于演奏具有挑战性的新作品。虽然这种冒险很快就失败了，但是两年后他与法国 - 美国作曲家、竖琴演奏家卡洛斯 · 萨尔泽多一起成立了国际作曲家协会 [International Composers' Guild]，上演了当时最具有革新性的美国和欧洲作曲家如艾夫斯、拉格尔斯、韦伯恩和贝尔格的新作品。由于瓦雷兹是选择协会音乐会节目的主要负责人，所以他也经常指挥其演出。1927 年协会解散后，瓦雷兹（和亨利 · 考埃尔与墨西哥作曲家卡洛斯 · 查维斯一起）建立了泛美作曲家协会，致力于演出整个美洲作曲家的新音乐（所有这些组织的国际化特征是其特有的）。瓦雷兹强烈的个性、决不动摇的信念和对音乐中最革新化趋势的坚定支持，使他成为当时艺术中最具魅力的人物之一。

第十四章
拉 丁 美 洲

315　正如在美国一样，十九世纪拉丁美洲的艺术音乐几乎完全被欧洲模式——在这里主要是受意大利歌剧——所统治。在那些以明确联系旧大陆传统的方式采用只限于表现民族主义元素的脚本而写作舞台作品的拉丁美洲作曲家中，最突出的就是巴西的卡洛斯·戈梅斯（1836—1896），他像大多数北美同时代作曲家一样去欧洲学习，但他去的是意大利，而不是法国或是德国。他受到了威尔第的热情赞扬，由于《加兰尼》（1870）在米兰斯卡拉歌剧院的成功而获得国际化声誉，他的作品被保留在了巴西的音乐文献中。

类似于斯堪的纳维亚和波希米亚这些欧洲的"边缘"地区一样，拉丁美洲更为本土化的音乐风格发展仅发端于十九世纪末政治上民族主义的出现。最初，这只限于戈梅斯及其同时代人在其作品中对民间舞蹈的引入。二十世纪早几年产生了一些最早的严肃的尝试，即以对地方音乐元素持续的运用，来对基于意大利真实主义模式基础上的一种观念进行改变：比如由约瑟-玛丽亚·瓦勒-里斯特拉创作的《奥兰塔》（1901）和意大利出生的作曲家帕斯奎尔·德·洛加蒂斯创作的《休伊玛克》（1916）。这些作品为那些重要的二十世纪拉丁美洲作曲家奠定了坚实的基础，他们中几乎所有人都是作为积极的民族主义者开始其创作生涯的，并且都投入到以从本土民间材料中获取的旋律和节奏元素来对欧洲现代主义先进技法进行融合的实践中。

维拉-洛博斯

第一位获得国际承认的作曲家是巴西的海托尔·维拉-洛博斯（1887—1959），他在坚决地依靠民族元素的基础上发展出一种非常个性化的创作风格。维拉-洛博斯成为一位音乐家几乎完全是自学成才的，这是解释其作品中之所以具有独特并特有的巴西特质的重要原因。由于其个性中坚定的独特性和对所有学院化训练的不信任，他虽然正式学习了大提琴（并在剧院乐队里演奏），但却是在巴西流行音乐的背景中获得了大部分音乐教育，并在一个在里约热内卢街头和咖啡馆演奏的小型室内乐队中担任吉他手。这种对于城市音乐的亲身接触，又与一种对于巴西乡村音乐不断增长的兴趣（由数次全国旅行所激起）形成了互补。 316

通过把早期这些不同的音乐实践与一个不断加深的对当代欧洲发展（尤其是法国和意大利的发展）的认知相结合，维拉-洛博斯形成了他成熟的兼收并蓄风格，即把流行元素和现代音乐会音乐的技巧——特别是斯特拉文斯基块状持续低音结构的特征——相融合。这种方向在写于1920至1929年的十四首《绍罗》（*Chôros*，该术语指的是他在里约热内卢街头演奏的城市器乐体裁）系列中尤为明显。每一首《绍罗》都被构思成一个多段落的单乐章每一首都用不同的乐队编制写成，从单独的吉他（第1首）、混合性的小型室内乐组（第2、4、7首）到全乐队（第6、8、9首）和乐队与合唱（第10首）不等；它们都反映了由指定乐队演奏流行音乐的那种本质上即兴、狂想的特征和切分节奏。

这些作品完全个性化的形式似乎更多源于自由即兴发展的观念，而非传统模式。比如在第10首《绍罗》中，一个松散结构的乐队开始（以许多不同动机乐思突然并置地呈示为特征），最终导向了一个由合唱演唱的无词义、持续重复的音节的长大终段。这一最后段落受到之前的一个动机所统治，其产生的作用近乎于一个持续低音；该动机虽然短小、简单和完全自然音化，但是它通过其重复所建立的强度，在临近结束的时候形成了作品最大的高潮点。

这种粗犷、有力的特征是维拉-洛博斯1920年代大多数作品所特有的。长大的、具有高度技巧的钢琴作品《粗犷的诗篇》（1926），以丰富但却粗野的打

击乐织体、结合固定低音伴奏的短小和频繁反复的旋律音型以及一个钢琴家运用拳头在键盘最低音处敲击三音音块的非凡原始动力化结尾为特征。值得注意的还有为管乐、竖琴、钢琴、钢片琴、打击乐和齐唱的《九重奏》(1923),作曲家将副标题定为“对整个巴西的快速印象”[a rapid impression of all Brazil]。虽然《九重奏》类似于《绍罗》一样,是弥漫着巴西流行音乐风情的多段落单乐章,但区别是其音色的非凡结合和对于那个时代来说异常精致的打击乐写作,他启用了空前广泛的乐器,包括很多本土化的巴西乐器。

在1923至1930年间,由巴西政府和富有赞助人资助,维拉-洛博斯在欧洲度过了很长一段时间,落脚点是主要是在巴黎,但也访问了其他城市以及非洲。在1929年后,他停止创作《绍罗》系列,继而是一系列标题为《巴西的巴赫风格》(1930—1945)的九首作品。在这些作品中,他试图把巴西流行音乐的特征和源自J. S. 巴赫音乐的风格特征进行融合,巴赫是他特别崇敬的一位作曲家,在他看来,巴赫与巴西音乐具有很紧密的关系。(甚至于,维拉-洛博斯认为巴赫是“所有文化之间的使者”。)

《巴西的巴赫风格》并非是想尝试以现代的语汇,即以斯特拉文斯基或者欣德米特的方式,对巴赫的音乐精神进行一种新古典主义的再创造,而是想借助维拉-洛博斯自己的民族音乐遗产,重新审视巴赫主要风格特征的某些方面——模进的旋律结构、延留音的连续运用和对位织体等等。与《绍罗》不同的是,它们含有更多乐章,大多数乐章有两个标题,一个来源于巴洛克,另一个标志着巴西舞蹈(比如,前奏曲/莫德希那[Modhina],托卡塔/皮卡帕奥[Picapao])。但是音乐的多样性与独创性令人想起了他的早期作品;比如《巴西的巴赫风格》第五首,可能在维拉-洛博斯的所有作品中最为知名,是为女高音独唱与完全由大提琴组成的乐队而作。它共有两段,第一段是一首大型的抒情曲(以一段用自由处理的巴赫慢乐章模式作伴奏的宽广、节奏灵活的练声曲开始),证明了作曲家把握旋律抒情性的天赋。

维拉-洛博斯是一位技巧娴熟的作曲家,他写作音乐几乎就像是在即兴创作。他的创作涵盖了非常广泛的音乐,包括十二部交响曲、大量协奏曲(其中有五部钢琴协奏曲、竖琴和口琴协奏曲各一部)和十七部弦乐四重奏,加上大量其他室内乐、声乐和钢琴作品。由于其创作方法始终在变,所以很难找到一致的风格;

但是，所有音乐都是有调性的，大部分都以源自晚期浪漫主义和印象主义影响的丰富的、以三和弦为基础的和声为特征。甚至在更为“抽象”的作品中，如弦乐四重奏，民族性元素也保持得非常明显。比如《第一弦乐四重奏》（1915）由六 318 个简短乐章构成，它们在特质——以及标题——上都是具有巴西特性的作品，《第五弦乐四重奏》与《第六弦乐四重奏》这两部作品也具有明显的民族主义特征。

维拉-洛博斯作品的数量据估会超过两千部（很多仍是手稿），虽然这些作品中有大量其他作品的改写曲和改编曲。考虑到他作品的数量，其音乐很可能会被认为质量并不均匀。另外，在后期，作曲家失去了某些年轻时期的个性，他的作品开始展现出常规化的性质。但是在拉丁美洲的音乐历史中，以及在最早明确发出民族音乐之声方面，维拉-洛博斯却是一位关键人物。

查维斯

在很多方面，墨西哥作曲家卡洛斯 · 查维斯（1899—1978）比起他的巴西同行维拉-洛博斯来说，更像一位典型的二十世纪作曲家。由于晚出生大约十二年，查维斯更紧密地融入到了国际性音乐现代主义的主流中，避开了维拉-洛博斯站在一个更加客观和冷静的取向上（很近似于欧洲的新古典主义）所采取的本质上极端个性化、浪漫主义的方式。但是，他也依赖于民族元素，虽然是较少自觉和连续性的。在独立民族文化的发展得到强调的时期，查维斯作为在1920年代革命后的墨西哥成长起来的一位富有天赋的年轻音乐家，他在那些年所谓的“阿兹特克文艺复兴”* 中担任了主要角色。与把创作建立在当时流行与民间音乐之上的维拉-洛博斯不同，查维斯与当时其他的墨西哥艺术家（最突出的是画家迭戈 · 里维拉［Diego Rivera］和何塞 · 克莱门蒂 · 奥罗斯科）在前哥伦布时代的印第安文化中寻找灵感，他们认为这代表了墨西哥精神唯一真实的体现。在他们看来，欧洲统治的枷锁只能通过回顾这更久远的历史才能予以摆脱。

---

* “阿兹特克”指墨西哥印第安人，具有高度文明，曾被西班牙人征服——译者注。



在《羽蛇神的离去》[*The Departure of Querzalcoatl*] 中，何塞·克莱门蒂·奥罗斯科描绘了阿兹特克神从他的使士人们惊恐的金字塔神庙中愤怒离去的情形。（湿壁画，1932—1934年）

在几部作品特别是《印第安交响曲》(1936) 中，查维斯实际上是把音乐建立在古代印第安旋律（其中一些被保存了下来）的基础上，采用了民间打击乐器。以通过对现代发展的技法和乐器法精致的运用而得到缓解的重复的原始风格，《印第安交响曲》带给听众的印象是一部毋庸置疑的现代派作品，但很显然也是拉丁风格的。

查维斯更经常地避免真正的本国素材，他相信民族特性将在其音乐中不可避免地出现，而并不需要有意识的努力，这是他与生俱来的墨西哥传统的自然结果。室内乐《艾克索奇比利》(1940) 虽然是以阿兹特克音乐之神来命名，作曲家为其加上“一个想象的阿兹特克音乐”的副标题，但是并未包含所提及的素材，而是如查维斯在乐谱的序言中表达的，是“一种尽可能重建古代墨西哥音乐的尝试。”这部作品为四件管乐器和六件打击乐器（打击乐是用原始乐器来演奏的，但也可用现代乐器来替代）而作，通过对简短乐句的重复，它表现了对原始音乐仪式想象性的再现。由有限范围中一些音高所限定的严格旋律内容，与具有动力的节奏特征，都反映出明显的动力性力量。

319

在其他的作品中，查维斯也并未有意识地努力使人联想起任何民族化风格。

包括《安提戈纳交响曲》(1933)、《第四交响曲》(即《浪漫交响曲》,1953)和《第五交响曲》(为弦乐队而作,1954)在内的一些交响曲,在性质上都是"纯"音乐的,在主要方式上与当时欧洲交响曲模式紧密相连。同样重要的有《打击乐托卡塔》(1942),这是一部三乐章(不间断演奏)作品,是被最早广泛演奏的打击乐作品之一。六位演奏者演奏着一个庞大而丰富的乐器组,其音色可能性的广泛范围使查维斯得以探索非凡色彩效果方面的重要性。第一个乐章完全为鼓而作,第二乐章融入了木琴、钟琴与钹、锣的合奏(除了木琴之外都是金属乐器),末乐章以丰富的组合混合了不同的乐器类型。

在其职业生涯中,查维斯除了以作曲家的身份活动之外,还在墨西哥音乐生活中扮演了一个活跃的角色。他帮助建立了墨西哥第一个固定的交响乐团,从 320 1928 至 1948 年间担任其指挥。在 1928 年,他成为国家音乐学院的院长,在短短七年的在位期间,在课程设置上进行了重要改革,把该校发展成一个重要的墨西哥音乐家训练中心。他作为作家也很活跃,撰写《墨西哥城市报》[Mexico City newspaper]的音乐评论,著有论著与论文若干(包括为亨利·考埃尔《美国作曲家涉及的美国音乐》一书所作的一篇涉及墨西哥音乐的文章)。他的著作《朝向新音乐》[*Toward a New Music*],1937 年出版于美国(查维斯曾以作曲家和指挥家的身份活跃在美国),主要关注的是二十世纪现代技术特别是电影、广播和"电子"乐器对二十世纪音乐的影响;它把有关于两次大战间美国音乐有趣的文献保留了下来。尤其独特的是作者对于完全生活"在当下"[in the present]的坚持,充分运用了所有可利用的技术可能性。在书的结尾,查维斯说:"我不相信未来主义。我只相信当下。"

希纳斯特拉

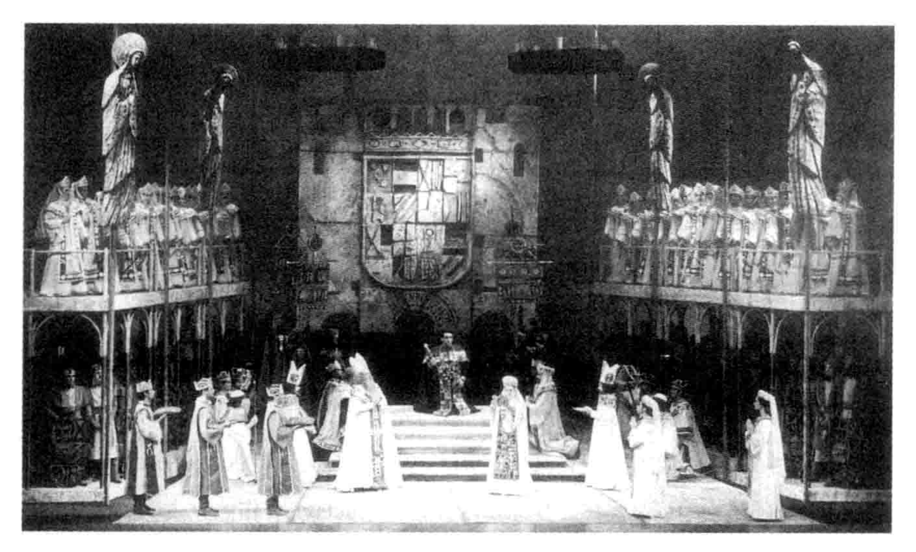
下一代中最突出的拉丁美洲作曲家是阿根廷的阿尔贝特·希纳斯特拉(1916—1983)。像维拉-洛博斯和查维斯一样,希纳斯特拉也是作为一位具有强烈民族主义情怀的作曲家而获得其早期声誉的,但是因为他还很年轻,所以第二次世界大战后更为国际化风格的音乐发展对他仍产生了重要的影响。

1943 年，希纳斯特拉第一部重要作品芭蕾《埃斯坦西亚》(1941) 乐队组曲的首演，巩固了他在祖国的地位。这部芭蕾描绘了阿根廷乡村生活的诸多场景，它建立在来自乡村地区的流行音乐资源上。《代尔特里加舞曲》具有一个缓慢、抒情的旋律，由模仿着吉他的钢琴与弦乐拨奏伴奏；《最后的舞曲》是一首快速、具有沉重切分的加乌乔 [*gaucho*] 舞曲，一首 6/8 拍的无穷动 [perpetuum mobile]，其充满活力的节奏形成了一种打击乐式、类似于托卡塔的性质，这对于作曲家来说一直是格外典型的。

第一阶段的其他作品包括为钢琴而作的《阿根廷舞曲》(1937)、为声乐和钢琴而作的《五首阿根廷流行歌曲》和《中止的时间》(1943)，以及为小提琴和钢琴而作的《南美大草原一号》(1947)。希纳斯特拉将其早期描述成一个"客观的民族主义" [objective nationalism]，时期，其间坦率地再现了民间音乐（包括特有的流行舞蹈）的明显特征。相比之下，在"主观的民族主义" [subjective nationalism] 的第二时期，虽然仍在"纯化的" [sublimated] 形式中展现，但是原始种族的属性则更少地有意识被采用。划定第二时期界限的是作曲家仅有的两部弦乐四重奏，第一首写于 1948 年，第二首写于 1958 年，其 321 中还包括《钢琴奏鸣曲》(1952) 和为弦乐队而作的《协奏变奏曲》(1953)。正如其标题所示，这些作品更多关注的是长大篇幅的音乐结构问题，而非地域色彩方面。

在第二时期，从《钢琴奏鸣曲》开始，希纳斯特拉采用了十二音技法，随后将其运用到了他所有的重要作品中。但是，希纳斯特纳的技巧观念总是保持着自由和坚决的个人化，他的音乐继续毫无疑问地展示着民族化特性。《第二弦乐四重奏》以早期作品中富有活力、具有推进力的节奏特性为特征，虽然这时与更集中和扩展的发展手法相结合。(这里可以感受到另一位"民族主义者"巴托克的影响，他试图把大规模音乐结构的要求和受到民间启发的旋律材料结合在一起。) 另外，除了运用十二音技巧，《第二弦乐四重奏》基本保持了调性：首尾乐章的中心是 G，第二和第三乐章暗示了 D 和 C 是被强调的中心。

希纳斯特拉创作生涯的最后一个阶段，包括其生命的最后二十五年，对先进的技巧方法进行了继续的探索，而对明显的民族特点的强调逐渐在减少。除了对十二音创作日益灵活的处理，他还呼应了第二次世界大战之后的某些新趋



希纳斯特拉歌剧《唐罗德里戈》，1966年纽约城市歌剧院。

势，采用了偶然音乐和微分音的诸多方面，并把它们始终结合在他自己总的风格定位中。这个时期最重要的作品是三部歌剧,《唐罗德里戈》(1964)、《博马佐》(1967)和《比阿特丽克斯 · 森西》(1971)，这些作品赢得了广泛的成功，建立了希纳斯特拉作为当时最重要的拉丁美洲作曲家的地位。这些歌剧的脚本同样反映了作曲家晚期音乐更为国际化和抽象化的特征：这三部歌剧的角色都集中在欧洲而非南美。戏剧强调了现代心理学主题，结合了对性和暴力不同寻常的明确描写。希纳斯特拉晚期的其他作品包括两部钢琴协奏曲(1961、1972)、一部小提琴协奏曲(1963)和一部大提琴协奏曲(1968),以及《奇妙美洲康塔塔》(1960)。 322

虽然希纳斯特拉所有的晚期作品与当时世界范围内的音乐主流很吻合，但也明确显示出与更古老的欧洲现代主义传统的紧密联系。比如在《唐罗德里戈》中，三幕都各包括了三场，这些场次都按照传统曲式结构类型构成，通过器乐间奏曲连接在一起，这个观念明显来自于贝尔格的《沃采克》；特定戏剧元素之间象征性联系的精致方式和歌剧十二音结构的特殊方面，令人想起了同为贝尔格所作的《璐璐》。歌剧的拱形结构,即在相对应的场次中——第一场与最后一场、第二场与倒数第二场——互为补充，令人想起了巴托克。

其他拉丁美洲作曲家

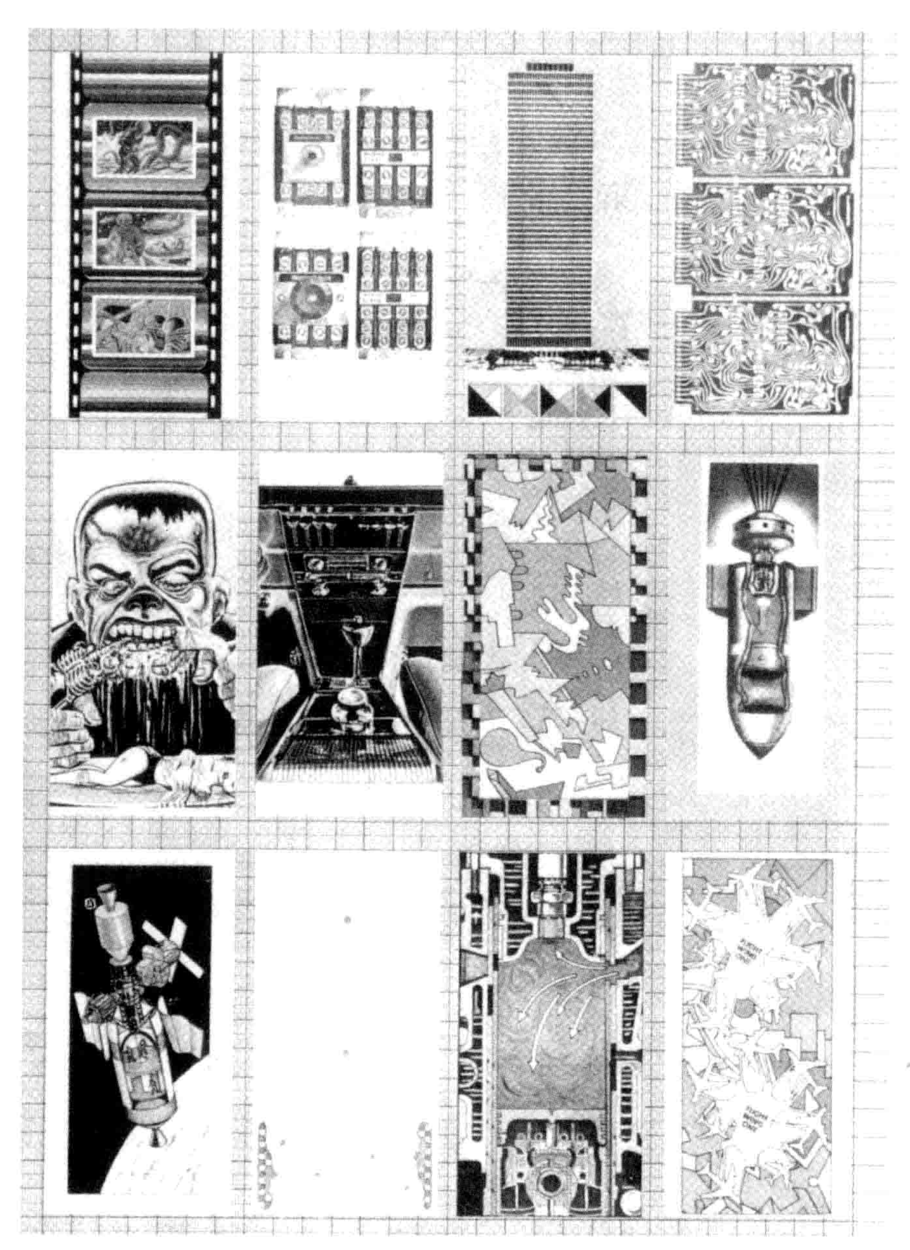
在二十世纪上半叶，除了贯穿拉丁美洲趋向于音乐民族主义的强烈倾向之外，一小部分作曲家采取了更为实验性的姿态。其中最突出的墨西哥的胡利安 · 卡里略（1875—1965），他发展了所谓“第 13 音”[*Sonido 13*，英文 The Thirteenth Sound] 的微分音的精致体系。卡里略在微分音方面最早的作品可以明确追溯到十九世纪末（这使他成为著名的先锋派），虽然以新体系写作的第一批作品直到 1920 年代才出现；其中最知名的是《科龙前奏曲》(1922)，一部为女高音、长笛、吉他、小提琴、竖琴和八分音琴 [octavia，作曲家发明的弦乐器] 而作的室内乐作品。

虽然很多青年作曲家自从第二次世界大战以来都建立了稳固的地位，但是希纳斯特拉的去世使拉丁美洲音乐失去了一位重要人物。以他为楷模，战后一代都倾向于避开民族主义，而是推崇新的结构与技法方法。两位阿根廷作曲家通过集中于其他国家的创作经历而获得了国际性声誉：在德国的莫里奇奥 · 卡格尔（生于 1931）和在美国的马里奥 · 达维多夫斯基（生于 1934 年）。

第三部分



创新与分裂：从第二次世界大战至今



一种由英国艺术家爱德华多·鲍罗齐［Eduardo Paolozzi］题名为《地球未来的规则将来自于昆虫的等级吗？》的丝网印刷［screen-print］，展示了对越来越受科技、科幻小说和波普艺术影响的现代生活的想象。包括一个印刷线路、一个汽车的控制面板、一个原子弹、一个人造卫星空间站、一个内燃机火车头和一张机场停机坪图示。平版印刷和丝网印刷选自《零能量实验堆》［Zero Energy Experimental Pile］，1970年。

第十五章
历史语境：第二次世界大战后的世界形势

二十世纪第二次全球性的军事对抗与第一次相比产生了更加深远的影响，生 325
命付出的代价也更大。不仅军队的死亡数目比第一次高出很多，而且平民的死亡数目也几乎与之相等，总计死亡人数达到了近三千万。空中轰炸的全面介入把冲突的战场以前所未有的方式带到了普通平民的生活中来。此外，纳粹德国的种族政策和政治方针导致了数百万欧洲人的死亡。

物质上的破坏程度同样严重。许多英国和欧洲大陆的城市遭到了严重的毁坏，无数的住所、历史遗迹、商铺、工厂和交通工具也尽被摧毁。至战争结束时，欧洲到处都是难民，他们中有的是住所被毁的当地居民，有的是从自己祖国逃离至此的异乡人。与此相当的破坏也发生在远东地区，战争的最后几天中在广岛和长崎投下的第一批原子弹，一下子就把这两座日本城市几乎夷为平地。至战争行为结束时，这个世界及其居民看来实际上已经被第二次世界大战——较之过去而言这是一个更为先进的现代科技战争的版本——破坏得四分五裂了。

在1930年代不断恶化的欧洲政治形势之下产生的一个副产品，对于第二次世界大战后的音乐产生了非常重大的影响，这个副产品就是：大量的欧洲音乐家移民来到美国，而正是在这儿，他们找到了一个免遭极权主义迫害、并且最终也是躲避战争本身的天堂。最大的音乐家移民群体来自德国，其中大部分（尽管并非全部）是犹太人，不过也有许多音乐家来自意大利、法国和其他国家。326
尤其值得注意的是，在来自欧洲的这一大批音乐家中有许多著名人物，他们后来定居在这个新大陆：这里仅提及几位最著名的人物，如斯特拉文斯基、勋伯格、巴托克、欣德米特、魏尔和米约，到1940年他们都已生活和工作在美国，意义

深远地在对这个国家的文化版图进行着重组，并且给予了美国在全球音乐格局中一个较其他国家显著得多的位置。

不过移民的因素只是把美国从西方艺术和音乐活动的外围位置带入中心位置的众多因素之一，同样重要的还有政治上的重新调整，它由第二次世界大战引发，这次世界大战甚至比第一次世界大战更彻底地改变了世界的地缘政治结构。随着欧洲成为一片废墟，它的城市被毁坏了，经济垮掉了，文化衰落了，军事力量被削弱了，以至没有一个欧洲的国家能够承担起政治领导的责任，这就使得美国和苏联得以出头成为战后的主导力量。

没有了自己重要的政治和军事力量，欧洲国家必然会与这两股强大的力量之一形成结盟。根据波茨坦协议而对德国所作的归入不同盟军占领区的划分，最终使德国确定成为两个国家，一个与西方结盟，而另一个则与苏联结盟。以往在文化上与西方相连的东欧国家如匈牙利、捷克斯洛伐克和波兰，现在在政治上和经济上与苏联密切联系在一起，并且完全地与西欧隔离开来——这是一种虚构的、但却是由非常真实的意识形态“铁幕”所象征的两大阵营隔离。与此相对，当欧洲国家被迫放弃他们过去所拥有的一部分主权时，美国通过在经济、政治和军事等事务方面密切的相互联系对西欧盟国的影响也在剧增。由于它们各自的殖民地帝国在战后已瓦解，因此欧洲各国相互结合成了一个新的经济联合体，即所谓的共同市场，这个共同市场赋予它们在一定程度上具有着一个单一国家的特征。各个成员国的国家特征尽管不会消失，但却逐渐地被削弱了。

作为第三大力量的最终出现，把全球的紧张关系和正在变化着的结盟组织引向了一个益发严峻和更加复杂的局面中。其他一些国家开始在一种国际化的层面上来处理它们所关心的事务。“第三世界”国家（即所谓一方面区别于美国和它的欧洲盟国，另一方面也区别于俄罗斯和它的东欧盟国的国家）已成为世界事务中的一股重要力量。许多更加贫困和更不发达的国家（主要在中东地区），仅仅在战后的数年中随着过去的殖民地帝国的垮台才逐步获得独立，它们常常联合起来结成一个更大的联盟，为的是实现其广泛的政治影响，和不再被其他领导力量所忽视。

327

这种政治上的转变，使得世界在二十世纪后半叶也迅速地变小了。在全球

某一个地方发生的重要事件，很快地就会在别的地方产生反响。这种战后时代明显国际化的、“同一个世界”的特点，是迅速扩大的科技发展尤其是在运输和通讯方面的发展所造成的结果。人与货物现在能够以前所未有的速度和效率被迁运。电话、电报、无线电收音机、电视机以及电脑的广泛使用，加上各种出版物和收藏这些出版物的图书馆的增加，已经造成了交流讯息的爆炸，它将持续对我们的生活方式和我们感知我们自己、我们的邻居以及（最重要地）感知那些远离我们生活的人的方式产生深远的影响。文化批评家马歇尔·麦克卢汉［Marshall McLuhan］早就预言道，世界将会成为一个“地球村，即一个新部落成员的统一世界，它已渗入到这些成员的社会角色中，并且使他们紧密地相互联系在一起”。作曲家约翰·凯奇也曾谈到，“在今天，所有的事情都立刻发生，我们的心灵具有便利的电传导性和全方位性”。

我们现在可以随时知道在全球各地几乎刚发生的任何事情这样的一个事实，已经使得我们比过去任何时候都更加有意识地去关注其他的文化，并且促进了一种单一的、由所有居住在分布于这个世界的广阔地域的人们所共有的“世界文化”的发展。一个新的音乐发展一旦在某个国家发生，立即就会在世界各地得到报道——甚至从录音或广播中听到。作曲家们的国际化导向现在已成基本趋势，他们到处旅行，在很远的地方去参加他们作品的演出，如参加国际化的音乐节，这种音乐节把作曲家、听众和演奏家从世界各地聚集到一起来聆听新的作品，交流新的观念。所有这些都导致了文化界限的模糊，推动了一种新的超国家文化的发展。例如，几乎没有一个战后的欧洲大作曲家不在美国生活和工作了很长一段时间，这些时间还构成了一些人——包括布列兹、贝里奥和彭德雷茨基——职业生涯中很重要的部分。

这种快速的、空前广泛的文化产品和信息的交流，促成了也许是当代文化的最特有的特征：它的普遍的多元主义。当独特的地方文化由于与外部世界的交流而被侵蚀和遭受到外来影响冲击的时候，一个新的“世界文化”已开始从一个表面上看取之不尽的丰富的资源网中汲取元素而拼凑到一起。但是，这个 328 文化与其之前已然形成区别，这种区别因为缺乏任何固定的技术和美学的传统而造成——也就是说，正是那些固定的技术和美学的传统特征在以前起到了构成任何一种明确的文化或风格基础的作用。当来自遥远地区和过去时代的艺术

作品已经可以通过电子媒介（如每日带给我们这些艺术作品的广播、电视和录音）即刻获得的时候，风格已经重新被界定为一种兼容并蓄的综合物，一种从一个巨大的资源库中抽取可利用的资源后而形成的包含各种材料和特征的丰富多彩的混合体。这个新的文化最显著的特征之一，就是它对于来自许多截然不同的亚文化群［subcultures］的因素的调节能力，这些截然不同的亚文化群常常跨越传统的地域和美学的界限。那些以前在流行音乐与艺术音乐或西方音乐与东方音乐之间的基本区别常常被模糊了，任何东西都在一个新的折中主义中趋向于相互融合。

当代文化中激进的多元主义倾向首次在 1960 年代变得格外明显，这时，各种新的艺术运动呈现出以几乎每年一次的间隔频率相互取代——或者，更确切地说是相互结合（由于旧的艺术运动趋向于坚持而形成）。由于缺乏在不变的美学态度下而形成的一个共同准则，受此激励，一种对“新鲜事物”的持续探索在许多艺术家的作品中表现出了越来越主要的作用。在绘画方面，抽象表现主义［abstract expressionism］这一 1950 年代盛行的艺术风格，在 1960 年代就让位给了一系列不断涌现出的新流行风尚：波普艺术［pop art］、欧普艺术［op art］、简约主义［minimalism］、概念艺术［conceptual art］、大地艺术［earth art］、拾得艺术［found art］、照相现实主义［photographic realism］、新表现主义［neo-expressionism］等等，等等。音乐也经历了一个类似的过程：两个在 1950 年代主导创作方向的序列主义和不确定性，后来也被织体音乐［textural music］、引用音乐［quotation music］、简约主义［minimalism］、民俗音乐［ethnic music］、环境音乐［environmental music］、新调性［neo-tonality］等等所取代。

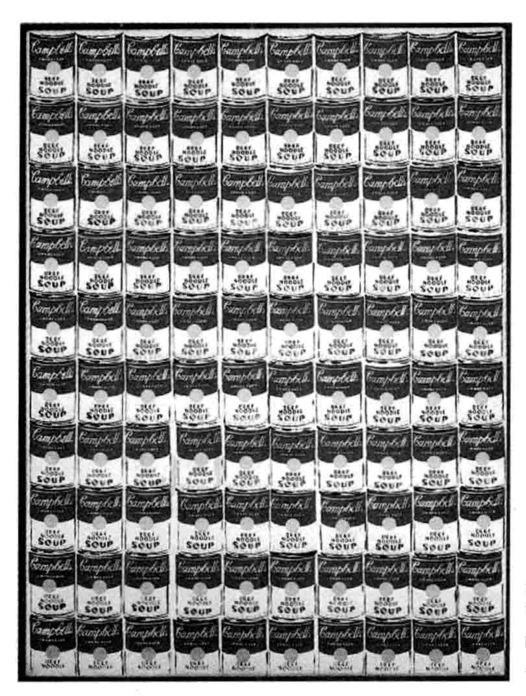
这样的一种风格的混合，连同由各个艺术家所表现出的那种与这种混合风格伴随而来的发展倾向的不稳定性和不确定性，引发了关于什么是艺术的真正本质的问题——仿佛在所有的艺术种类中都存在的那种类似于一种集合性认同危机［a collective identity crisis］的东西产生了。“我不知道如何解释这种‘艺术’”，德国的概念艺术家汉斯 · 哈克曾如此直言不讳地坦承道。

这个“新的传统”——艺术批评家哈罗尔德 · 罗森伯格如此称呼这种现象——表现了战后年代许多人所体验到的那种深刻的孤僻和不满的情感。一个

促成这种情感的主要因素——或许是主要的——来自于核战争的威胁：人们意识到，任何时候整个城市和城市中的居民都可能在一瞬间被摧毁，这种意识使人们对当代生活产生了进一步的压力和不信任感。部分地作为一种对约定俗成的政治和文化现状的抗议，许多艺术家和知识分子从直接与西方艺术的传统形式相对立的角度来构思他们的作品，并使这些作品隔离于一个在很大程度上已适应了传统艺术的公众。 329

尽管自十九世纪以来，艺术家与公众之间在一定程度上的相互分离已经构成了西方文化的特点，但是，这种在这两者之间的裂缝现在却达到了前所未有的程度。这种艺术上的不协调感尤其在“荒诞戏剧”观念中获得了突出的表现，它加深了这样一种信念，即，既然所有的话语已经变得没有意义，那么艺术家就应该加强荒谬、任意和随想的特性。正如这一运动的主要剧作家尤金 · 尤奈斯库所说：“荒谬就是避免目的性……切断宗教的、形而上的和超验的根，人类迷失了；他的所有行为变得无意识、荒谬和无价值。”达达［Dada］精神已经回归，但却是在一个前所未知的规模上回归的。

至1960年代，其他一些对于传统价值广泛疏远和不满的标志在整个西方世界变得更为明显。大批的年轻人因持续的国际紧张局势、环境污染和不断增加的科技侵入而不再抱有幻想，他们对以往所接受的那种已被确定了的文化和政治框架中的单极中央集权制和精英优越论进行了反叛。（对于“青年文化”的强调一度如此强烈，以至于“你不能够信任任何一位三十岁以上的人”这样一句话变成了一个战斗口号。）在拒绝传统的思维和行为模式并支持更为直接和个性化的模式的同时，他们探索了包含各种标新立异“生活风格”的广阔范围，如性解放、吸食毒品、对东方神秘主义和非西方哲学的兴趣——它们正是一些反映个人姿态激进重组的征兆。“统治集团”（被当作一种牺牲普通民众的非人性化力量而受到鄙视，因它剥夺了民众任何有重要意义的选择）受到了所有可以利用的方法——颠覆性的政治活动、街头戏剧、文化煽动、或干脆“逃避现实”——的攻击。对个人主义的全面强调可在对少数民族权利关注的潮流中反映出来，主要聚焦在最初（至少在美国）对黑人的公民权问题上，但是最后包括到如下一些方面，如美国的印第安人、妇女、同性恋者、老人、残疾人和动物。



安迪·沃霍尔用超级市场的产品，如可口可乐罐或金宝汤罐无穷尽的横排叠加，来吸引人们对他波普艺术的注意。《100只罐子》，1962年。

反映形成近年来艺术作品特点的这种异化疏远氛围的，是构成了过去四分之一世纪以来许多作曲家、作家和艺术家作品特点的那种历史中断感。在这里，一个过去两个世纪以来西方艺术独有的特征被强化而达到了一个全新的层次。由于深信现代的情形与任何以往已知的情形都有着根本的不同，因此许多当代艺术家已开始寻求同过去作出一种根本的决裂。旧的传统、已被确立和约定俗330 成的行事方式和认知方式受到怀疑，被认为与当前的环境格格不入。一种试验激进的新艺术方法的需求（在某种程度上明显地贯穿于整个二十世纪），现在已经成为了一种基本的美学姿态。

年轻人对“高等”文化［“high” culture］的怀疑，被看作是这种现实状况的一种扩展和反映，他们认为“高等”文化已走到了一个濒临枯竭的地步。作为替代，“反主流文化”［counterculture］被建立起来——事实上这是一个代表并反映着不同社会和民族利益的、包含着多种新型文化的综合体。曾被赋予中心地位的文化将被一种“民主主义”［democracy］所取代，这种民主主义意味着包容各种独特但却平等的文化。一个期望中的结果将是意义重大的文化复兴，

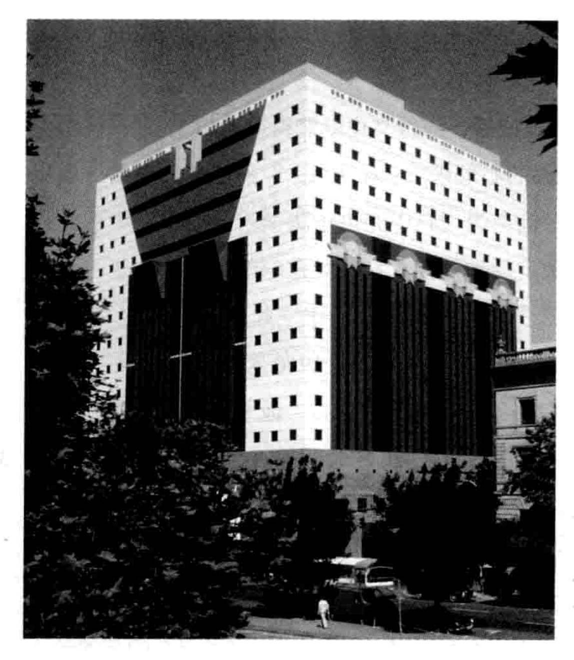
这会带来新的艺术表现形式，从而能够更加直接地与广大的不同类型的公众进行交流。

当高等文化失去了它以往的权威后，流行文化就变得重要起来。“谁能够完全地忽视《塞尔金特 · 派普孤独的心俱乐部乐队》呢？”杰出的文艺批评家里查德 · 波里尔在他 1968 年的一篇名为“向甲壳虫乐队学习”的文章中曾这样问道。这两种文化之间的区别被广泛地摈弃了，并且在它们之间出现了一系列新的文化选择，这些新的文化选择具有超越以往已确立起来的分界线的趋向。安迪 · 沃霍尔也许是一位比别人更加概括地总结了 1960 至 1970 年代精神的艺术家，他毫不隐瞒地利用流行文化和商业艺术的语言。他所喜欢的偶像包括那些迷人的大众传媒的明星（玛丽莲 · 梦露、杰奎琳 · 奥纳西斯）、连环画人物（超人、大力水手）以及日常生活手工艺品（布里洛盒子、金宝汤罐、汽车残骸）。通过强调主题的完全大众化和极端平常化，沃霍尔常常用一个单一形象在同一纵向和横向上的无数次叠加来填满他的画布。 331

在艺术“等级”之间的这种界限的模糊，鼓励了人们对各种混合的艺术形式和折中的风格组合的运用。在建筑艺术中，国际现代主义风格（它完全主导了 1920 年代以来的严肃的建筑物）那种严格的一致性已让位于一种新的被称做“后现代主义”的折中主义。以一种从历史的（特别是古典的）、本土的和商业的（这后一个方面被建筑师罗伯特 · 文丘里在他颇有影响的 1972 年出版的《向拉斯维加斯学习》一书中所强调）资源中所汲取的各种风格的混合体为基础，新的建筑艺术陶醉于复杂、奢侈、多元与荒谬风格的追求之中。

以人与环境为导向，后现代主义要避开一种赞同矛盾和区别的中心美学原则。代替“形式服从于功能”这一老现代主义者的教条，它提倡为了形式本身而自由地使用它们。并且对于密斯 · 凡 · 德罗 [Mies van der Rohe] 那著名的现代主义者格言“少就是多” [Less is more]，后现代主义似乎认为“越多则越好” [The more the better]。在迈克尔 · 格雷夫斯、詹姆斯 · 斯特林、汉斯 · 霍莱因和竹山实 [Minoru Takeyama] 这些著名人物的带领下，后现代主义运动对建筑艺术进行了重新定义，并且改变了全世界的城市面貌。

在绘画与建筑方面的这些发展代表着所有艺术种类最近的发展趋势，并为它们提供了比以往任何时候更多的丰富性和包容性。确实，随着被人们早已接



在迈克尔·格雷夫斯的波特兰大厦中（从第五大街方向看），后现代美学原则创造出一个更加华丽、富于色彩和综合风格的建筑，它作为国际风格的特点已有几十年时间。

受的习俗和价值标准失去它们的影响，今天的艺术世界看起来已可以接纳几乎所有一切的东西。从积极的方面来看，这给了新近的艺术发展一个特别令人振奋、大胆和探索的氛围。探索的方式是无穷的，个人表现的可能性实际上是无限的。

但是，整体性的缺乏（这使得自由与多样成为可能）已不可避免地对文化建设带来了破坏，今天的文化生活显示出几乎没有共享性可言。超越个人习惯和一种能够走近和适宜所有人的共同风格和语言的缺失，导致了被许多人所认为的由封闭的、个人的和互不相关的文化活动而组成的一种文化荒漠的产生。毫不奇怪，这种当代文化中的多元化特质已经促进了一个反向运动的兴起：渴望重新发现过去，复兴和重铸过去的艺术传统。许多从过去四分之一世纪过来的作曲家因而重新在他们的作品中用入了调性因素——不过，并不是通常那样作332 为一个完整的体系来运用（即绝不具有真正回归到过去调性时代的意义），而是作为许多被用来创造形式连贯性和音乐表现力的可能性之一。由于希望降低与听众疏远的程度（对于许多人来说，这种疏远已成为现代艺术的一个与生俱来的属性），这种对传统的回转已经与写作更迎合听众的音乐的尝试密切相连了。

于是，自第二次世界大战以来，音乐即成为一种由明显矛盾的特点（它们也许更多地是由差异性而非任何其他方面形成其特色）综合而成的具有不寻常色彩和形式多变的拼凑物。作为一个结果，本书关于二十世纪音乐考察的最后这一部分中所涉及的各种发展，常常看起来相互之间是没有任何联系的。与二十世纪的早期阶段不同，在目前的阶段中似乎还没有出现较重要的风格或美学的统一，没有出现共同的至少能够把相当数量的不同发展路线整合为一个可以被充分理解的整体的发展思路。当然，除非我们当前阶段的统一能够被设想存在于它的极其丰富的风格多样性中——或者，这一点总是可能的，我们只是因为与之靠得太近，以至于无法感受到它而已。

我们将在最后一章中回过头来讨论这些更加重要的文化与美学上的问题，但是，首先我们必须对音乐本身的发展情况进行研究。因为多样性，并且特别是因为我们缺乏历史透视，所以选择以下的方面进行研究是比选择其他任何方面都更加必要的，即仅仅把我们的注意点聚焦在最能体现当代音乐特点的那些发展上。

第十六章 整体序列主义

战后的创作氛围

333 从战后的物质贫困和文化孤立中成长起来的欧洲年轻一代作曲家，对他们的文化遗产进行了彻底的反动。对于他们而言，西方音乐的传统似乎不可避免地与过去的政治与社会失败联系在一起。因此，如果一个新的和更好的世界未来能够从第二次世界大战的废墟中诞生的话，那么它一定需要一种与任何一种已知的音乐都完全不同的新音乐。新古典主义（它以各种不同的表现形式统治了欧洲音乐四分之一世纪多的时间）受到绝大多数年轻作曲家的怀疑和反感，他们把它看作是一种误导，即企图用它来调和后调性时代的技术革命与从以前的音乐语言中继承下来的审美观念之间的矛盾。战争所造成的巨大破坏，使得所有这种与过去进行调和的希望变得渺茫。人们需要与所有以往的音乐观念、作曲方法以及音响形式彻底决裂。

正如战后欧洲音乐的领袖人物之一布列兹所指出的那样："在 1945—1946 年间，还没有任何现成的方法可用，所有的东西都尚待探索：我们拥有发明的特权，同时也面临着什么都要从头开始的局面——困难很大但充满机遇。"[1]布334 列兹表达了一个为他的许多同时代人所共有的观点，他认为，早期的二十世纪作曲家们没能为一个全新的时代带来一次彻底的音乐革命。更具体而言，由于没有认识到调性丧失的全部内涵，他们仍墨守以往音乐结构和音乐表达的成规，

---

1. *Orientations*, ed. Jean-Jacques Nattiez, trans. Martin Cooper（Cambridge, Mass., 1986）, p. 445.

而不是抓住机遇根据新的原则全面地对音乐进行重新思考。在一篇著名的、带有煽动目的的、标题为《勋伯格死了》[Schoenberg Is Dead] 的文章中（该文写于这位"新维也纳乐派"作曲家死后不久的 1952 年），布列兹先对这位年长的大师所创立的十二音体系进行了赞扬，随后又对他没能把该体系的全部潜力实现出来进行了严厉的批评。勋伯格把这个十二音序列当作一个"主题"而不是一种抽象的音程构形，并且依赖于前古典和古典的结构模式，而不是从序列的特征中去获得明确地由序列产生的结构。

以布列兹的观点，新音乐所需要的是根据严格的序列程序对所有的音乐元素做协调一致的处理——不仅音高，而且节奏、力度、织体以及最后包括形式本身，从而导致一种与以前的音乐成规完全脱离的结果。德彪西和韦伯恩已经这样做了，他们通过激进的分裂来打破传统的音乐姿态，在"客观地"处理音响方面取得了成功——即，对音响的处理是根据音响自身的特征，而不是把它当作由预先确立的一套关系所决定了的元素。布列兹特别赞扬了韦伯恩，认为他已经达到了开启一个新的音乐王国的境界："(他是)唯一的一位……他意识到了一种新的音响维度，意识到了要废除音响的纵横对立（如，传统的旋律与和声之间的区分），因而他在序列中仅仅看到了一种赋予音响—空间 [sound-space] 以结构的方法。" [2]

布列兹的上述评价，通过把韦伯恩（该作曲家在他活着的时候几乎完全被人们忽视）当作现代音乐所关注的最中心人物，明确地表明了早期战后年代创作观念的巨变。把韦伯恩赞誉为现代音乐先驱的并非布列兹一人，德国作曲家卡尔海因茨 · 施托克豪森（他 1950 年代发表的无数论文使得他成为欧洲序列主义的最主要理论家）是这样评价韦伯恩的："勋伯格式的主题化的序列原则被打破了……重要的不是选中一个独一无二的整体型 [Gestalt]（一个主题或一个动机），而是选中一个音高、时值和音量的比例的序进。" [3]

2. *Relevés d'apprenti*, ed. Paul Thévenin (Paris, 1966), p.150 页 .

3. "Weberns Konzert für 9 Instrumente, Op. 24," *Texte* (Cologne, 1963): 1 : 26.

法国的序列革命：梅西安和布列兹

335　尽管整体序列主义——根据绝对的序列原则创作——主要因第二次世界大战结束后达到成熟的一批作曲家而得到发展，但是它在欧洲的历史却开始于前一代中的一个成员：法国人奥利维埃·梅西安（1908—1992）。作为一位在二战结束时其地位已经得到确立的重要人物，梅西安对年轻一代欧洲的序列主义作曲家产生了重要的影响，他们当中许多人——包括布列兹和施托克豪森两位——都曾受教于他。

从他的创作早期开始，梅西安就喜欢一种严格且客观的作曲方法，他把这种方法最终系统地写入了他的《我的音乐语言技术》（1944）一书中。在该书中，他把单个音响元素——音高、节奏、力度、音色——当作分离的成分（每一个音响元素都有自己的结构特性）进行处理的倾向，被毫无保留地展现出来。音高关系虽然还是建立在各种人造音阶（全音阶、八声音阶等）的基础之上——这是自德彪西以来的一种常用做法——但却用一种不同寻常的系统化方式对它们加以处理。这本书最具创新的一个方面——也是梅西安早期音乐的创新方面——是关于节奏的处理。通过采取以下的手段，即“用一个短小时值（如十六分音符）和它的各种自由变化形式所产生的节奏感来替代人们对‘小节’和‘拍子’的感知，”梅西安逐步形成了一种本质上“无节拍”的概念。

336　“附加时值”[added values]的概念是其核心，通过它可以使那些规则的节



奥利维埃·梅西安和他的学生在一起。作曲家的妻子，钢琴家伊冯娜·洛里奥，梅西安音乐的最重要诠释者之一，坐在他的左边。

奏形态获得更大的节奏弹性：例如，对于 这样的节奏，用 这样的节奏来替代（即在第三个音符后面添加一个十六分音符），或者对于 这样的节奏，用 这样的节奏来替代（即从第二个和最后一个音符中各减去一个十六分音符，并在第四个音符上增加一个十六分音符）。梅西安同时打算用一种新型的增值和减值法，即给一个现成节奏组合中的每一个音符附加或减去一个固定的节奏时值（与用一个固定的节奏组合进行成倍增值或成倍减值的那种传统方法形成对比）：例如，把 变成 （即让每一个音符增值一个十六分音符）或变成 （即让每一个音符减值一个十六分音符）。

这些方法第一次明显地被用在了 1935 年创作的管风琴曲《救世主的诞生》中（该曲的前言中对此进行了说明），它们创造了复杂但却张弛自如的节奏运动，与按节拍规律写成的音乐中的那些节奏运动完全不同。一个典型梅西安式的创新是所谓的“不可逆节奏”[nonretrogradable rhythm]——即，一个不论是从头还是从尾开始演奏均保持不变的时值顺序：例如， 。对于这种对称的节奏结构，以及那些只允许有限移位数目的音高模式，梅西安称之为“不可能之事之魅力”[the charm of impossibilities]。这种材料本身的内在限制，对于他来说，是一种技术趣味和审美价值的源泉。

下列短小的片段摘自梅西安为单簧管、小提琴、大提琴和钢琴而作的《时间终结四重奏》（1940）的第六乐章，该片段即显示了他的这种节奏方法。（在谱例XVI 16—1 中只给出了钢琴部分，其余的乐器都是以同度或八度的方式重复这个钢琴部分。）附加的节奏时值频繁出现，每个小节都含有一个不可逆节奏。不 337
仅如此，在每个连续出现的小节中，节奏值还趋向于越来越小。

谱例XVI—1：梅西安，《时间终结四重奏》，第六乐章，第 1—4 小节





梅西安作曲方法的另一个重要方面，是对已出现过的材料进行“借用”[borrowing] 和移位，它们通过作曲家所称的他自身音乐意识的“棱镜”[prism] 来实现。为了避免较为传统的写作模式，梅西安从与现代西方音乐相距较远的材料中寻找灵感。不仅他的节奏理论受影响于他对印度音乐的研究，许多实际的印度节奏型也经常被他所采用。另一个受到他喜爱的材料是格里高利圣咏，梅西安常用它来作为旋律建构一个起点，这些旋律建构通过自由地改变其最初的旋律进行，以适应新的表现需要。

梅西安所独用的一种最重要的材料是鸟歌。他的大部分作品都多少涉及到一些鸟的鸣叫，一些作品实际上就是从这种鸟鸣材料中获得它们的旋律内容的。在他生命的大部分时间里，梅西安都在对他广泛旅行中所遇到的鸟歌进行着记录。如同对其他类型材料的借用，他并不想“模仿”鸟歌，而是想将之进行转型，以使它们产生音乐的意义。在许多作品中，如《百鸟苏醒》(1953)，它的整个结构都表现不断变化着的鸟鸣声，这些鸟鸣声由处在一个单一栖息地的鸟儿发出，是作曲家在一个特别的时段中记录下来的（在该曲中，记录的是从午夜到中午的鸟鸣声）。

构成梅西安音乐特征的最后一个因素，是他那具有深刻神秘性和宗教性的天性，这一天性在促成他的作品中那种表现性的超然和结构上的严格上起到了重要的作用。对于梅西安来说，音乐并不是一个表达个人情感的工具，而是对上天世界之美好和完美的一种“客观”体现。因此，他仿佛是从远处来审视自己的作品，而把他创作体系——他的“棱镜”——中的那些对结构的要求，置于他自己与材料之间。该作曲家关于素歌的描述同样适用于他自己的作品：这种音乐“具有真正的宗教性，因其远离一切外界影响，远离一切目的意向。”

《时间终结四重奏》是梅西安第一风格阶段成熟的标志，这一风格阶段通

过《图伦加利拉交响曲》（1948）继续延续着。在其更早的作品中，这种把音高和节奏当作在一个复杂的结构整体中相互作用的独立因素的处理方法就已明确地建立起来。《时间终结四重奏》第一乐章主要用预先制定的材料不断地循环出现而写成。整个钢琴部分由一个十七个和弦序进的不间断重复组成，并配以一个包含二十九个时值的固定节奏型。（音高和节奏的序进从不一致，这使人联想到中世纪和文艺复兴时期等节奏中不同步进行的塔列亚［*talea*］和克勒［*color*］。）与此同时，大提琴陈述一个五音音高序列，并与一个包含十五个音的节奏序列相结合。上述两个声部构成了一种中性的背景，而主要的旋律线条由单簧管以一种自由的分节歌模式奏出，并伴以小提琴声部偶尔发出的鸟鸣声。这些在始终变化着的音乐形态中不断循环出现的相似或相同材料所造成的，就是一种在细节上有着巨大和持续变化而总体上却静止般永恒的效果。 338

尽管梅西安对于这种“序列”手法具有强烈的倾向（因为《时间终结四重奏》中的节奏与音高的固定形态实质上就是序列的概念），但是他在这个早期阶段中的音高语言，还是保持在以具有明确“印象派”色彩的特性音阶为基础的自由有调性范围内。不过，在开始于1949年的一个短暂然而却具有决定性的“实验性”阶段内，梅西安还是采用了较为严格的结构方法和完全的半音化手法。两首1949年创作的钢琴作品《坎泰若达亚》和《四首节奏练习曲》，以及《管风琴曲集》(1951)，都包含有按系统化的预制作曲计划写作的例子。在数个《坎泰若达亚》的段落中，音乐材料完全被限制在几个来自印度的节奏音型中，每一个节奏型总是与一个单独的不变的音高形态结合在一起。这些固定的音高—节奏式样在一种拼贴式的连续进行中相互结合起来。这样，这些段落中的所有材料都被预先制定了，并且实际的创作过程变成了一种对预先制定了的材料单位（只限于这些）进行分配的问题，不论你想用哪种式样其实质都是不变的。

对于年轻的欧洲作曲家来说，梅西安的一部关键作品是其《四首节奏练习曲》中的第三首，其标题是“时值与力度的模式”。在总谱的前言中，作曲家列出了三个构成该曲基础的十二音序列（见谱例XVI—2a）。每个序列中的每个音都被指定了音高位置、时值长度、力度和触键方式。由不同音高组成的三个不同的十二音序列，在音区上作了由高到低的分布（每个序列的结束部分都与下一个

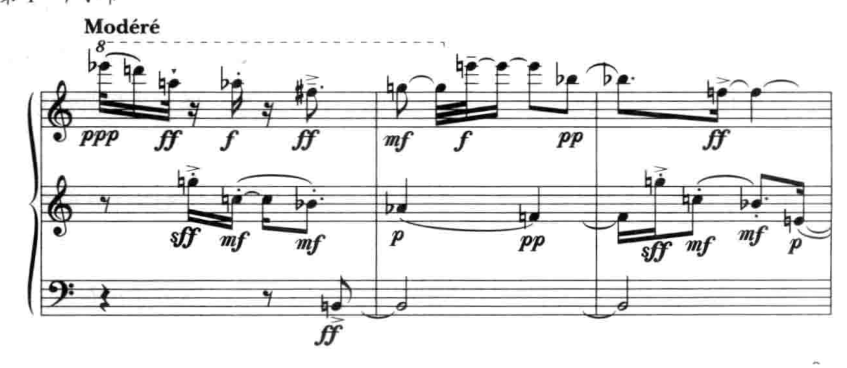
序列的开始部分在音区上交叠）。在第一个序列中，由一个三十二分音符开始，随后每个音符的时值按先后次序通过逐次递增一个三十二分音符而确定；第二个序列开始于一个十六分音符，随后每个音符的时值通过逐次递增一个十六分音符而确定；最后一个序列开始于一个八分音符，随后每个音符的时值通过逐次递增一个八分音符而确定。触键方式（也包含十二种，其中一种不作任何标记）和力度层次（只有七种）分布自由，不以“逐级的”［stepped］顺序排列。

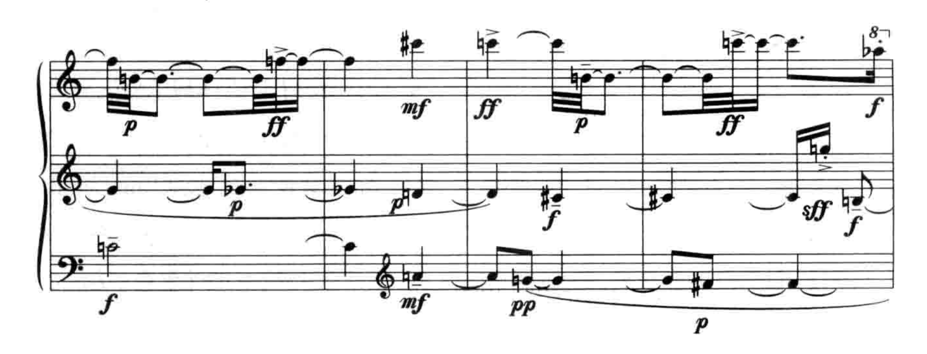
谱例XVI—2：梅西安，《四首节奏练习曲》，“时值与力度的模式”


a. 序列（来自总谱前言）



b. 第1—7小节





这三个“预制”——即，在实际创作该曲之前写出——的序列决定了该曲的全部内容。所有这四种音乐元素绝对保持着它们之间的固定关系；任何一个确定的音高总是保持着该序列所指定的时值、力度和触键方式。但是，这个作品本身并未作序列化的结构安排：序列没有作移位和倒影处理，音乐也未按所给出的预制顺序来呈现，仅仅是确定了音乐元素本身，而非它们的连接方式。（正如该曲标题所暗示，材料的使用如同一种“模式”而不是一个“序列”。）不过尽管如此,对于年轻作曲家产生吸引力的是该作品严密的“构成主义”[constructivist]创作方式——它体现为，所有四个音乐元素即音高、节奏、力度和触键方式，第一次被不同寻常地为该曲预先确定下来，然后再通过同样的操作方法对它们加以创作上的处理——一种他们觉得是通过结构的类推才连接了各种元素的方式。 340

该练习曲的开始几小节（见谱例XVI—2b）显示出梅西安写作方式带来的激进结果。总谱按三行谱表写成,三个十二音“模式”[modes] 中的每一个占一行：即，最高一行谱表上的每一个音从第一个模式中获取，每一个第二行谱表上的音从第二个模式中获取，每一个第三行谱表上的音从第三个模式中获取。（尽管音的顺序是“自由的”，但是梅西安确实选择了上方两个序列的开头几个音来开始。）瞬间的效果是一直处在变化之中，但总的特征则本质上又是贯穿全曲不变的。这里没有向着明确的方向运动的感觉。音符似乎在自由地散发出来，就好像处在一个浮动的状态中。当乐曲奏完时，并没有任何“终止感”；音乐只是简单地停下来而已。

尽管年轻的一代把这首练习曲当作整体序列主义的一个先例，但是梅西安自己遵循的却是一条不同的路线。虽然保持着一种对半音化和复杂化以及抽象

的预制模式（例如用来确定《时间颜色》这部1960年创作的管弦乐作品中节奏时值的那个精心制作的数字表格）的偏爱，梅西安却从不信奉序列主义。确实，在许多方面看，梅西安的总体创作方法一直保持着和早期作品的一致性。他的音乐始终依赖于他自1930年代以来就喜爱的马赛克式的曲式结构［mosaiclike formal structure］类型，在这种曲式结构中，分散的音乐片段可以在某些因素（这些因素以静态的和叠歌式的模式反复出现）的帮助下突然地并置在一起。虽然这种手法暗示了与斯特拉文斯基或瓦雷兹的密切联系，但是梅西安音乐的音响——那具有音响丰富的和声和几乎是心醉神迷的表现性特质——则完全是属于他自己的。

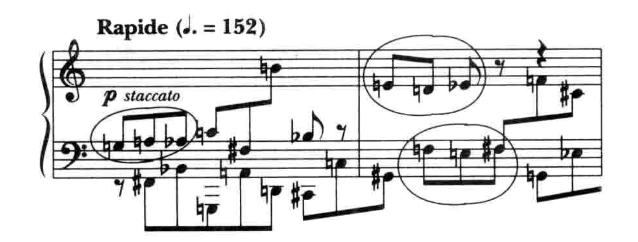
在一个以器乐音乐占主导地位的作品产出中，梅西安一直尤其受到创作炫技性钢琴和管风琴音乐的吸引。（他曾长期在巴黎的三一教堂［Trinité］任管风琴师，他的钢琴音乐则为他的妻子伊冯娜·洛里奥而作。）他的《圣婴二十默想》（1945）和《鸟鸣集》（1959），可归入最长和最难的钢琴文献之列。其他大型的器乐作品包括《异国鸟》（1956）、《天堂的色彩》（1964）以及《我期待死者复活》（1965），它们都是为大型室内乐队而作，前两首带有突出的钢琴独奏部分。在此之后，梅西安完成了他的第一部歌剧，该剧以阿西西的圣方济各［St.Francis of Assisi］的生活为题材，于1983年在巴黎进行了首演。

341 当第二次世界大战结束时，布列兹（1925—）才二十岁，刚刚完成了他正式的音乐学习。由于具备和音乐一样好的数学基础，布列兹（如同梅西安）倾向于从一种逻辑的而非表现的视角来看待音乐创作。出于对无调性历史必然性的确信无疑，布列兹采纳了一种严格的音乐观念，将音乐视为一种在意识的作用下对各种内在关系进行组合的有序结构。

布列兹最初的作品，是为长笛与钢琴而作的《小奏鸣曲》和《第一钢琴奏鸣曲》。这两首作品都是1946年完成的，创作上受到第二维也纳乐派的极大影响，首演时引起了强烈的反响。使人们感到意外的是，一位法国作曲家竟然与新古典主义决裂，而新古典主义是自二十世纪初以来就一直统治着法国乐坛的。这些作品，包括布列兹在这之后的十年中创作的其他作品，在战后的音乐发展中起到了决定性的作用。除了它的非同寻常的技术成就外，《第一钢琴奏鸣曲》对于如此年轻的一位作曲家来说，还是一部严肃和雄心勃勃的作品。毫无

疑问，韦伯恩与勋伯格的影响是非常明显的，前者的影响在于那种严密的“结构”手法，而后者的影响则在于那种织体的密度和戏剧性的形式并置。尽管主题的内容被极端分裂为一些动机细胞，并且以高度变化了的形态出现，但传统的主题处理痕迹还是可以在该曲中找到的。谱例XVI—3中的这个片段就表现得非常典型，在这个例子中，一个明显的动机呼应（即在该例中循环出现的级进式三音音型）以急速的、独立的结晶化音调形式出现在持续进行的八分音符运动中。

谱例XVI—3：布列兹，《第一钢琴奏鸣曲》，第二乐章，第11—12小节



在《第二钢琴奏鸣曲》（1948）中，布列兹进一步发展了这种较为纯粹的“结构性的”［structural］音乐观念。与简短的、只有两个乐章的《第一钢琴奏鸣曲》不同，《第二钢琴奏鸣曲》是一个扩展了的四乐章作品。在该曲中，旋律的内容几乎全部被分解了。用布列兹的话来说就是：“也许正是第二维也纳乐派复兴传统曲式的那种企图促使我想要彻底地摧毁它们，我的意思是，我试图摧毁第一乐章奏鸣曲式结构原则，并通过运用附加段落来分解慢板乐章，用变奏曲式来分解反复的谐谑曲，最后，在第四乐章中，铲除赋格和卡农的陈述方式。”[4]这个作品在织体上的不透明性，它在音乐表现上的宽广性，以及它的那种爆发力和冲击力，都能够验证他所表达的意思。这部奏鸣曲可以被看作是对于早期十二音音乐传统的一种告别，而这种告别是通过把它的旋律姿态、节奏与曲式的通常形式完全打破而完成的。 342

在《第二钢琴奏鸣曲》之后，由于受到梅西安第三练习曲那个范例的激

4. *Pierre Boulez: Conversations with Célestin Deliège* (London, 1975), pp. 41–42.

励，布列兹开始了向整体序列主义方向的发展。在整体序列主义的写法中，节奏、力度和触键方式都要被严格地预先制定出来。（在此之前，他只把序列手法运用到音高方面，甚至这些手法还是以一种明显非正统的方式加以运用的，因为布列兹更喜欢把他的音高序列拆开而成为几个更小的单位，从而把它们处理成多少有点独立的实体。）布列兹的早期作品就已反映出了梅西安对他的影响，但是主要体现在他对于附加节奏结构的运用。然而，布列兹对这首练习曲的兴趣却在于它对于诸如旋律、伴奏、定向发展的曲式这些传统音乐范畴的拒绝，以及把所有的音乐元素放在一个同等的基础上进行处理的方式。

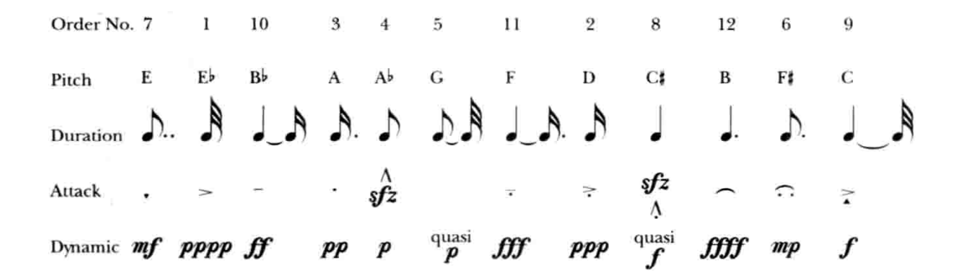
布列兹向着更严格的写作方法进行探索的最初两个作品是，《四重奏篇》（1949）和《复调X》（1951），在发现了这两个作品的问题后，最后又撤回了它们。他的下一个作品，即为两架钢琴而作的《结构 I 》，是一部整体序列主义发展过程中的里程碑式的作品。为了表达受梅西安的影响的感恩，布列兹用了《时值与力度的模式》（见谱例XVI—2a）的预制材料中第一个序列的音高和时值以及它的十二种触键方式和七个力度等级（后增加了五个等级以使四种元素的每一个都达到十二），作为他这首乐曲第一大部分的基本材料。布列兹把这些基本材料排列成每个都包含十二个单位［units］的四个“音阶”［scales］，每一个代表一种音乐元素，并给每一个分配了顺序数（见图表XVI—A）。

图表XVI—A



（第五个触键方式的空缺表示为“正常”［normal］）

图表XVI—B



然后，布列兹又制作了两个数字表格，一个给出原型［original form］的十二个移位的顺序数字，另一个则给出反型［inverted form］的十二个移位的顺序数字，后者用反型音高序列来确定。这些顺序数与它们在原型序列中所结合的四种元素保持不变（见图表XVI—A）。例如，音高序列移高一个半音即产生一个如图表XVI—B 中所示的新的顺序数。 343

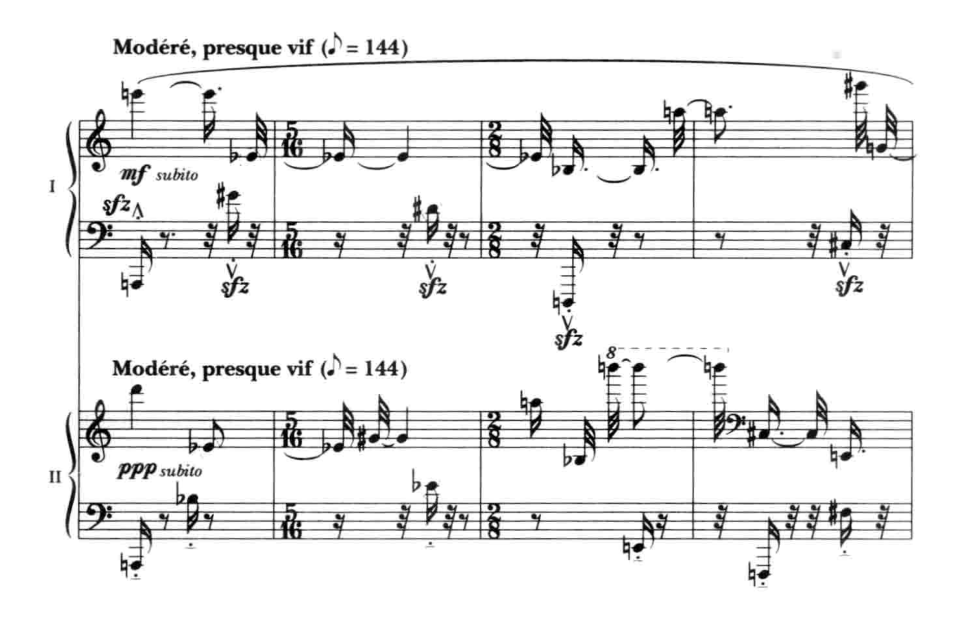
《结构Ⅰ》的第一部分就是通过阅读两个数字表格中的数字并写出相应的音高、节奏等创作出来的。但是相同的数字顺序并不能同时适用于两个不同的元素；如果音高是由阅读原型的数字表格来确定的，那么时值就要通过阅读反型的数字表格来确定。（举例来说，这就意味着，作为原型音高序列第一个音的E♭，将不一定都与一个三十二分音符的时值相结合，而是可能与其他的音符时值相结合。）力度与触键方式也不是每个音都变化，而仅仅在由音高和时值构成的一个完整序列完成之后才改变。

一旦这种方法被确立起来，音乐在一定程度上即能使自己“自动”生成，其结果就是对数字表格机械的阅读所得，并由此指定已确定好的音乐值。一个“更高顺序”［higher order］的序列甚至决定着数字序列的连接次序。但是，该曲某些关键的方面是留给了作曲家来选择的（而不是“预制”的），这些方面包括速度和在任何确定的时间内用多少个序列，这两者在各部分间都有变化，并且极大地影响着音乐的整体特征。另一个重要的“自由”是对音区的选择。布列兹通常把音高分布在尽可能宽广的范围内，以造成一种鲜明的碎片式的音响特质——但是假如相同的音高在近距离内重复出现的话（当两个或更多个序列同时运用

时这就会经常发生），所有的序列就会被置于相同的音区。

344 《结构Ⅰ》第二个短小片段的开头几个小节（见谱例XⅥ—4）即显示出这个特点，以及该曲总体特点的其他一些方面。在这个片段中，四个序列被同时运用，每架钢琴用两个序列。总体印象是，音高与时值处于“散射”[scattering]的状态，即以一种完全的点描方式被分离开来。但是，就是在这样一种看似无形和混乱的织体中，出现了许多明显的音高重复，最显著的是E♭（或D♯），在最初的两个小节中，该音出现了不少于四次（每个序列一次，在例中循环出现），并且总是出现在中央C的这个八度音组内（最后两次还是同时出现的）。

谱例XⅥ—4：布列兹，《结构Ⅰ》，第二片段，第1—4小节



这种严格的作曲方法仅仅被用在了《结构Ⅰ》三个主要部分的第一部分中。在这里，当把序列主义贯彻至极端时，布列兹所面对的是根据这样一种严格地预先确定的结构而产生的未曾预料的结果。这不仅出现了这样的实际问题，即演奏者或听众是否能够有效地辨别出如此多的力度和触键方式的变化等级，而且还产生了一些更复杂的问题。首先，尽管现代西方音乐中所用的半音阶把自然的音高排列分成为十二个分离的部分，并且能够以“音阶的”形式把它们加

以排序，但是，剩下的其他音乐元素排列——时值、力度和触键方式——却不容易给它们排出准确的音阶等级。其次，既然图表XⅥ—B中的音高序列是图表XⅥ—A中原型序列的一个移位，那么其他元素已经被“武断地”改变了，即仅仅依照移位音高序列所指定的顺序数而作了就近挪置；其结果一点儿也不像是“移位”。最后，或许也是最显著的，即一个显得有点荒谬的现象是，《结构Ⅰ》的总体效果竟然没有体现出它是一种具有逻辑安排和理性构思的音乐，而是这样一种音乐，即，至少在细节上，似乎是极其随意的。甚至那些非常清楚地被听到的音高关系（如谱例XⅥ—4中的几个E♭音），听起来也是偶然的。 345

的确，在一个相当的程度上，它们确乎是偶然的结果，因为一旦那个严格的预制作曲计划处于运作的状态，作曲家对于在任何一个时刻会发生什么就只有很少的控制权了。这并不是说，《结构Ⅰ》是一个失败——对于布列兹和他的许多同时代人来说，它已证明是一个非常有启发性和影响力的作品。在对整体序列主义（至少在这个极端的形式中）已完全瓦解了音乐结构的所有传统方面的展现中，包括旋律、和声以及形式走向方面，这个作品开启了一种音乐的可能性，即在这种音乐中，个别的细节对于整个“全局的”效果来说是无关紧要的。音乐的织体，按照一种更新的和更广泛的意义来理解，变成了主要的兴趣焦点，并且提供了一个新的在创作上进行探索的领域。

尽管欧洲的序列主义在纯粹技术的意义上很快证明了差不多是一条走不通的路，但是它却开启了一个激进的音乐革命，其影响到今天仍然存在。虽然布列兹自己在创作《结构Ⅰ》的剩下两个部分（特别明显的区别是在中间部分）时，已经摈弃了第一部分中的那种严格的构思，并且再也没有回过来运用这种严格的方法，但是从根本上讲，他后来的音乐（我们将在下一章讨论）是受到他早期序列创作经验影响的。

德国的序列主义：施托克豪森

随同布列兹一起，在整体序列主义发展中最有影响的欧洲作曲家，就是德国的卡尔海因茨·施托克豪森了（1928—2007）。施托克豪森早期生涯中的一

个转折点，是他参加了1951年的达姆施塔特新音乐夏季课程班，在那里，他听到了梅西安的《四首节奏练习曲》。他还在那里遇到了年轻的荷兰作曲家卡雷尔 · 格韦尔茨，这位作曲家此前已经开始实验整体序列手法，其刚完成的《双钢琴奏鸣曲》(1951)也给人留下了强烈的印象。离开达姆施塔特后，施托克豪森立刻就创作了他的第一首序列作品，即为双簧管、低音单簧管、钢琴和三件打击乐器而作的《十字形游戏》(1951)，这是对他同年较早创作完成的一些更加具有传统倾向的习作如小提琴与钢琴小奏鸣曲的一个突然背离。

346

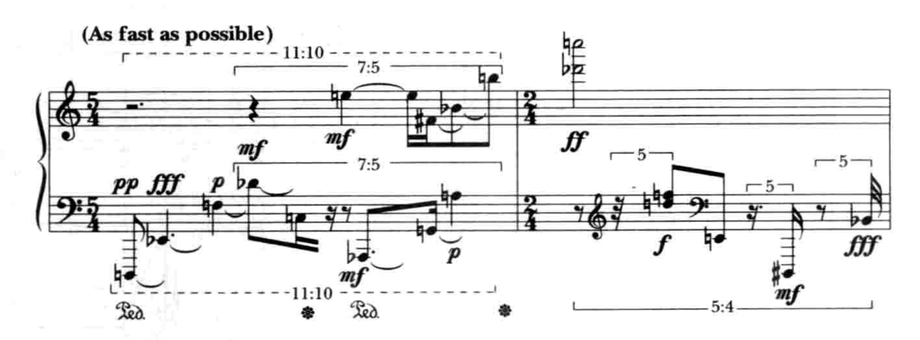
施托克豪森1952年是在巴黎度过的，在那里他向梅西安学习，与布列兹（那时正在创作《结构Ⅰ》）结成好友，并且进行着两部作品即为室内乐队而作的《对位》和钢琴曲集中的Ⅰ—Ⅳ的创作，这两部作品都于1953年完成。在一定程度上，他的方法与布列兹《结构Ⅰ》中的类似：各种音乐元素被分解成相互分离的关联部分，并且通过序列的处理对它们作个别次序上的改变。如同在布列兹的作品中一样，乐曲的起始点是由单一元素构成的结构单位（音高、时值等），该结构单位与其他结构单位相结合，构成了包含被宽广地分离开来的许多独立事件的织体。但即使在他最早的序列作品《十字形游戏》中，施托克豪森就已经创造出了一种更大型的结构框架，以此来为点描细节提供一种更为确定的生长感和方向感。例如在第一部分中，一个渐渐的音区变化产生了一种对开始材料的“逆转”：在开始处最低音区所听到的东西，渐渐地转向了最高音区，反之亦然。

《对位》显示出一种类似的对大规模过程的关注。该曲的整体结构根据一种渐渐地向着它的材料更大的统一趋向而构成；花样多变的、在织体和音色上有所区分的开始部分音乐（由十件乐器以主要是点描的方式演奏，带有音区、力度等突然的对比），渐次地转化为连续的和色彩单一的结束部分的音乐（由钢琴单独以一致的力度层次演奏）。布列兹《结构Ⅰ》的那种静态的特质在这里基本上是不存在的。

把前面引述的布列兹的片段（谱例ⅩⅥ—4）与施托克豪森的《钢琴曲Ⅰ》（谱例ⅩⅥ—5）相比较，即可显示出一些根本的区别。虽然同样建立在序列写作的原则之上，施托克豪森的方法更加有弹性和变化。音高被组织成两个半音化六音列，第一个包含从C向上到F的六个音，第二个包含剩余的其他六个音，即从F♯到B。但是，由于这两个六音列的内部顺序是持续被改变着的，并且它们

是通过独立的操作来排列的，因此，整个的半音序列经历着连续不断地变化。

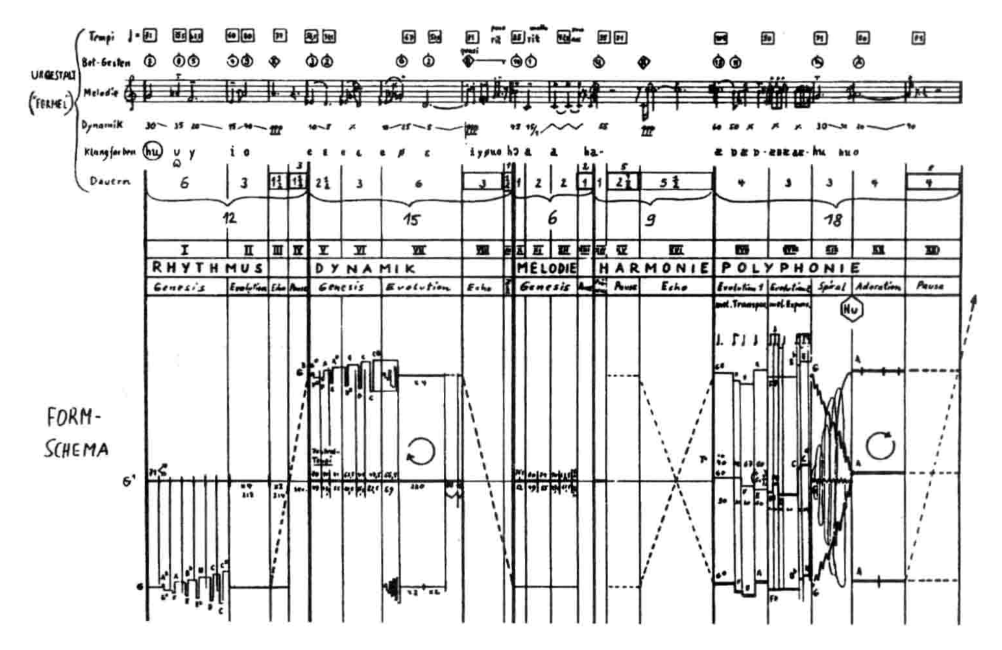
谱例XVI—5：施托克豪森，《钢琴曲 I 》，第1—2小节



节奏特点的不同同样是明显的。布列兹的节奏在本质上是“附加”性质的：其节奏的基础是一个非常小的时值（一个三十二分音符），所有更大的时值都是以它为基础，通过附加这个同样的时值而衍生出来。它的时间维度因此被认为是一种个别单位值的累积过程。不仅个别的时值以这种方式得出，而且各部分的长度（通过对一个由十二个这种时值构成的单一序列的陈述来确定）也以这种方式得出。另一方面，施托克豪森用一个相对来说大的时间片段作为他的基本节奏单位，并且把它划分开来，以得出单个的时值。在《钢琴曲 I 》中，这些节奏单位绝大部分与小节等同，其本身在长度上则依照序列的处理而变化。这解释了其谱面节奏关系不同寻常的（有时表面上看起来是无意义的）复杂程度：单个时值并不太被认作绝对的时值，即按它们特有的时值数计算，而是作为更大时值仅仅是大约的细分值来看待。只有这些更大的时值是真正“固定的”，因为——这位作曲家肯定也意识到——没有哪位钢琴家能够精确地演奏出所指定的时值。

347

听觉的结果——作曲家大概有意要摧毁任何传统节拍规则的暗示——是持续变化着的相近速率的等级，这由小节的长度和小节中时值的细分程度所决定，这些都发生在一个仅仅标记着“尽可能地快”的速度要求中。（在他的后续作品中，施托克豪森试图通过运用一种更自由和更简单的节奏符号来解决记谱和实际结果之间的矛盾。）该例的第一个小节——极端的但绝不是不典型的——要求把整个时值细分为十一个相同的单位，其中最后五个（整体地来看待）被进一步细分为七个更小的单位。在这个抽象的双重细分框架内，记写的时值在小节中趋



施托克豪森《崇拜》的形式设计手稿，这是创作于1973—1974年的一部为独奏者、管弦乐队和哑剧演员而作的作品。（由作曲家本人提供）

向于不断加快速度，虽然这种加速不是从头到尾一直持续着。

这些在布列兹和施托克豪森作品之间的区别并不仅仅表现在技术方面，它们从根本上影响了音乐的性格。在《结构 I 》中，听众主要感受到的是一种连续的和总体上同质的织体，个别的细节融入了一个更大的“统计性”[statistical]模式中。而在《钢琴曲 I 》中，人们听到的是具有强烈轮廓感和互不相同的音响形态，它们分组结合在一起后构成界限分明的更大的形式。例如，谱例

348 XVI—5 第 1 小节的最具有戏剧性、基本上是上升和加速的线条轮廓，以保持不变的强奏延伸至一个上方声部的音高目标，即第 2 小节开始处的大七度音程，在这个音程的下方，一个更加不连贯的音调作为一种平衡的对应力回弹下来。这种音乐给人的印象，完全类似于一个传统呼应句式的那种开—合模式[opening–closing pattern]。

以较大的结构单位而不是以单个的组成因素来思考音乐的倾向，导致了施托克豪森在 1950 年代中期从严格的序列主义中脱离出来。从那以来，他对战后

许多大的音乐发展都作出了很大的贡献，我们将会有机会在后面再来探讨他的作品。在1950年代期间，其他重要的与序列主义发展相关的欧洲作曲家有比利时的亨利·普瑟尔（1929—2009）和意大利的鲁易吉·诺诺（1924—1990）、卢恰诺·贝里奥（1925—2003）以及布鲁诺·马代尔纳（1920—1973）。确实，几乎没有例外，这一时期最活跃的年轻的欧洲人都在一定程度上与序列技术发生了联系。

美国的序列主义：巴比特

不像布列兹和施托克豪森是出于对二十世纪早期重要的音乐发展和它们所体现的美学态度不满而转向序列主义，美国的米尔顿·巴比特［1916—2011］则是把序列写作看作是“古典”十二音音乐写作原则的一个直接结果和扩展。349 在美国，音乐生活遭受战争破坏的程度要远比在欧洲小得多，年轻的美国人当时认为，从欧洲的音乐传统中向前发展是一件完全自然的事情，而且许多欧洲重要的现代作曲家那时正好生活在这个国家。巴比特，这位甚至比他的欧洲同时代作曲家还要早地开始研究把序列控制扩展到音高以外音乐元素上的美国人，更多的是把勋伯格而非韦伯恩看作是他音乐的先例。

不仅早于布列兹和施托克豪森最早的序列写作努力，而且也早于梅西安的《时值与力度的模式》，巴比特的《三首钢琴曲》（1947）是将音高和非音高因素通过序列化处理来进行严格结构安排的最早作品。第一首的开始几小节显示出巴比特的早期方法（谱例XVI—6）。在第1—2小节中，左手呈现的是一个十二音音高序列的原型，而右手则奏出这个原型的三全音移位。由于这两个序列形式相互组合在一起，因此各自两个六声音阶的第一个（第1小节）即联合起来而构成一个十二音集合［a twelve-tone aggregate］，后面的两个六声音阶（第2小节）也是如此。（在这里人们可看出勋伯格的影响，他对于组合手法的运用已在第九章讨论过。）在第3—4小节中，左手陈述的是逆反型，作了一个半音的移位，而右手出现的是未作移位的逆型，这两个序列再次构成一对六声音阶的组合。

谱例XVI—6：巴比特，《三首钢琴曲》，第一首，1—4小节



这首乐曲中的时值产生于一个包含四个数字的序列（5—1—4—2），如同音高序列，这个数字序列作了逆型（2—4—1—5）、反型（1—5—2—4）和逆反型（4—2—5—1）处理。（根据音高反型类推——这个音高反型可以在数学上以互补系数十二来体现——巴比特在这里使用互补系数6来决定节奏的反型：5反转为1［5+1=6］，4反转为2［4+2=6］等等。）由于音高序列和节奏序列总是以同类型相结合（即原型与原型结合，等等），因此，节奏序列的原型也出现在了开头两小节的两只手上。序列的四个数字在节奏上通过一个十六分音符组合结尾处的一个较长时值而清楚地表达出来（表示数字1的那个单个十六分音符后面跟着一个休止符）。这样，5—1—4—2就产生一个五个十六分音符组合——其中第5个音被延长（即数字5）、一个单个十六分音符——后面跟着一个休止符（即数字1）、四个十六分音符组合——最后一个音被延长（即数字4）和两个十六分音符组合——第2个音被延长（即数字2）。（表现这个节奏序列的其他模式在后面被用到，包括十六分音符的倍数——5 1 4 2——和一种连线与重音的组合：5 1 4 2。）力度是

350

通过把每个序列形式与一个设定好的力度层次相连接来决定的：所有原型以***mp***的力度演奏（因此在第1—2小节中仅出现***mp***），逆型以***mf***的力度演奏，反型以***f***的力度演奏，逆反型以***p***的力度演奏。在第3—4小节中，逆型的节奏和力度形式出现在右手，逆反型的节奏和力度形式则出现在左手，两手的音高形式与此相对应。

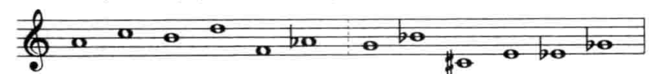
巴比特早期序列音乐与布列兹和施托克豪森序列音乐之间的区别是一目了然的。谱例XⅥ—6的织体安排与这两位欧洲作曲家的相应作品相比，要传统得多；序列以较为直接的二部对位形式呈现，右手对于左手来说，形成一种自由模仿的关系。在序列之内连续出现的音符被组合在一起，以构成清晰的线条模式，而不是各自在音区上相互隔离。最后，节奏也是相当地规范。（节奏序列的四个数字相加为十二这个事实是重要的，这不仅因为与音高序列中的音高数相对应，而且也因为后来当继续的六个音出现时，与3/4拍子的一个小节中的音符数相对应。）

巴比特曾经说过，他希望“一首音乐作品应真正做到尽可能丰沛。”他在每一部作品中都创造出了音乐关系的最大数［maximum number］，从他的材料中获得尽可能多的“内容”。一个典型的技术（他认为这一技术在勋伯格和贝尔格的作品中少有系统化的先例）是，通过原型序列片段的序列化重组而“派生”新的序列。例如，谱例XⅥ—7a中显示的是《第二弦乐四重奏》（1954）的主要（或称“源”）序列，但是，该四重奏却开始于一个派生而来的序列（谱例XⅥ—7b），它完全由“源”序列［source row］的第一个音程引伸而来。这样的派生序列还进一步地跟随出现，它们建立在源序列后续出现的音程之上；每个新的序列开始一个新的结构部分，直到源序列中第一个六声音阶上的所有音程都被引用完为止。这时，这个六声音阶最终以完整的形式陈述出来，完成了 351 这个单乐章作品的第一部分。同样的程序接着应用到第二个六声音阶上，在这之后，出现一个最后的部分，在这里，完整的源序列第一次呈现出来。因此，这个作品的完整结构，是通过对源序列中连续出现的音程的系统探索而演化出来的。

谱例XⅥ—7：巴比特，《第二弦乐四重奏》

a. 主要（“源”）序列

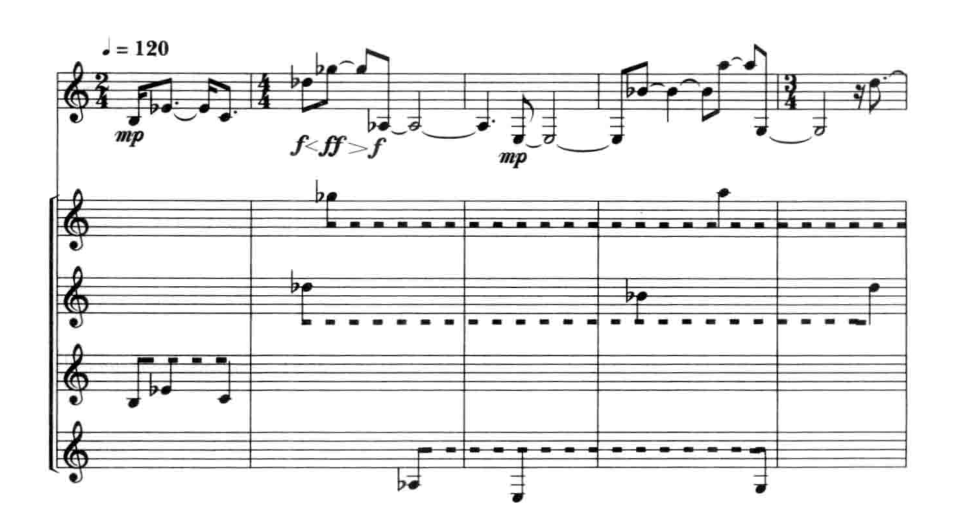
b. 用在四重奏开始处的派生序列



巴比特还运用了一个与此相关的“分割”［partition］技术，即通过不同的表现方式（如音色、重音或力度），把一个单独的序列分割成几个截然不同的“声部”。与韦伯恩的创作实践相类似（尽管同样不是系统化地借鉴），作为《四件乐器的作品》（1948）开始的独奏单簧管旋律（谱例XⅥ—8）用音区来限定一个反复出现的三音细胞，这个三音细胞在四个音区“声部”的每一个当中出现两次（在下面的例中有标示），这是一个基本的音高组合，由此，整个的音高模进都可以序列化地派生出来。十二音集合的形成，不仅依靠于原始的音与音的连续（两个这样的集合出现在这个片段中），还依靠于相邻的四个在音区上被分开的“声部”的成对组合：上方两个声部中的四个细胞形成一个集合，另一个则在下方声部中形成。

352

谱例XⅥ—8：巴比特，《四件乐器的作品》，第1—9小节





更近以来，把音乐分割到一个十二音集合（这个十二音集合起着一个和声连续进行的恒量单位作用）延续过程中的想法，导致了巴比特对完整的由各个分割开来的“层面”[layer]或“声部”[voice]构成的复调织体或“阵形”[arrays]的运用。《第三弦乐四重奏》（1970）就建立在一个由八个层面构成的阵形之上，每一个层面都来自一个源序列，并且都构成一个十二音集合的连续进行。除此之外，音高在纵向上分布开来，从而构成了一个“和声的”十二音集合的序列。这个阵形的整个维度是 8×8；即，八个层面，每一个层面包含一个由八个十二音序列构成的模进。由这个特别的阵形构成的纵向（“和声的”）集合数是 70，其中的头三个显示在谱例XVI—9 中。在这个短小的片段中，没有一个单独的层面可完成一个完整的十二音结构（例如，第一层面仅仅横向呈现了它的第一个六声音阶）。完整的 8×8 阵形提供的是一个抽象的背景结构，在此基础上，建 353

谱例XVI—9：巴比特，《第三弦乐四重奏》，包括前三个集合的阵形片段

	Aggregate 1	*Aggregate 2*	*Aggregate 3*
Layer 1	G D♯	D G♯ C♯ A	
Layer 2		F F♯ B A♯ C E	
Layer 3	F E B C A♯		
Layer 4		D♯	G G♯ D A
Layer 5			B D♯ E A♯
Layer 6	F♯ D C♯	G	
Layer 7			C C♯ F♯ F
Layer 8	A G♯		

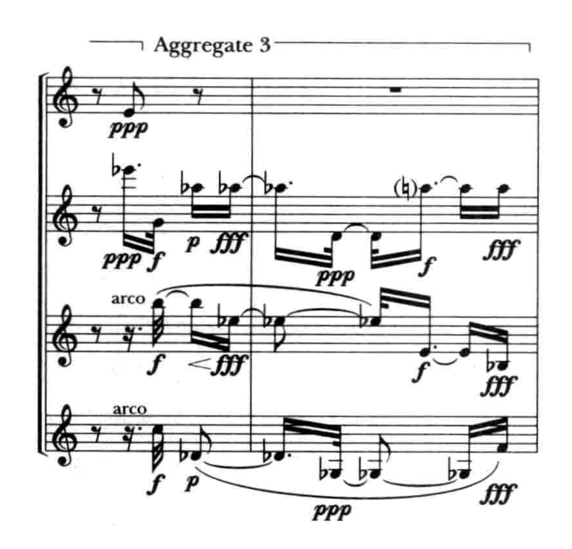
构了这部四重奏的第一大部分。（该曲的三个大部分都建构在这同一个阵形的变换之上，而采取的是三种传统的十二音处理方法：逆型、反型和逆反型。）

这个四重奏的开始几小节（谱例XVI—10）产生于谱例XVI—9中的阵形片段。八个横向层面的每一个都由一件不同的“乐器”演奏（巴比特利用拉奏与拨奏之间的区别来制造出一个可分成“八件”乐器的四重奏）：第一层面由第一小提琴拉奏奏出，第二层面由第一小提琴拨奏奏出，第三层面由第二小提琴拉奏奏出，如此依次类推。从音高的阵形中也可以派生出节奏的阵形来，并由这一节奏阵形决定出时值的结构和它的八个力度等级层面（其强弱变化范围从第一层面的 ***fff*** 和第二层面的 ***ff*** 直到第八层面的 ***pp*** ）。

354

在开头几小节许多复杂的表面关系中，有几个值得注意：在第二小提琴声部，开始以拉奏奏出的上升大七度，在同一乐器的第2小节中作了移位和逆向处理；在第一小提琴声部，开始以拉奏奏出的上升小六度，在中提琴的第1—2小节中以拨奏的方式作了反向的向下大三度处理，并且这个音高还在第二小提琴和中提琴的第3小节中，以拨奏的方式同时发出；第1—2小节两个拨奏音型中的四个音（大提琴声部的A—A♭和中提琴声部的D—D♭），在第3小节出现在第一小提琴中，作为它旋律的最后四个音。这样的结构“密度”，即每一个音都参与

谱例XVI—10：巴比特，《第三弦乐四重奏》，第1—6小节



到不同层面的许多不同结构关联中，是巴比特的独特之处。

有几个方面的因素或许可以解释，为什么巴比特与他的欧洲同时代人不一样，始终保持着对序列主义的忠诚。首先，他转向序列主义不是把它作为一种避免音乐结构传统概念的方法，而是把它当作是对这一概念的扩充和延伸——这一目的已得到了满足。其次，在他的序列音乐中，音高这个传统上西方音乐中的主要结构手段，保持着优先的地位；它并不简单地只是在一个各种元素相互均等的织体网中的一分子。最后，巴比特的方法一直在促成进一步的发展和完善。他不断地扩充着他那利用阵形的创作概念，引入新的类型，如“加重的”[weighted]阵形（在这种阵形中，分割并不总是产生十二音集合），和新的发音方法。巴比特通过这些技术所获得的音乐结果的多样性，在其后的一些作品中表现得很明显，如《返始咏叹调》(1974)、《释义曲》(1979)、《第五弦乐四重奏》(1982)和《卡农形式》(1983)。尽管它们都是带有深奥逻辑和复杂性的作品，但是音乐所表现出的优雅和细腻似乎掩饰了它在结构设计上的刻板。

作为一名作曲家、教师和作家，巴比特在新近的美国音乐中起到了非常重要的作用。他的开创性的理论文章彻底改变了对十二音音乐的研究，并且对几位年轻的美国作曲家，如唐纳德·马蒂诺（1931—2005）和查尔斯·武奥里宁

（1938—）等，产生了重要影响。另一位对十二音技术有着深入研究、既是理论家又是作曲家并且按自己的意图对十二音技术做出了独特发展的美国人，是乔治·珀尔（1915—2009）。

巴比特创作思维的复杂性使他成为了一个“作曲家的作曲家”，他的影响力被大大地限制在一个特殊的职业听众范围内，他也欣然地接受了这样一个处境，355 并把它看作是他深信的那种音乐类型所带来的一个必然结果。在一篇常被引述的 1958 年发表的题为“谁在乎你是否听”[Who Cares if you Listen? 非作者本人起的题目]的文章中，他主张，当代作曲家必须准备接受不断增长的专门化和伴随而来的孤立化倾向，这种专门化和孤立化倾向是新近的音乐发展所强加在他们身上的。他们应该把他们的作品看作如同科学家所作的非常专门化的研究成果那样，现在主要只是一小部分同行对这些作品感兴趣，而对于整个社会而言，只有在经历了许多年的争论之后，它们的真正价值才会变得明显起来。

斯特拉文斯基和序列主义

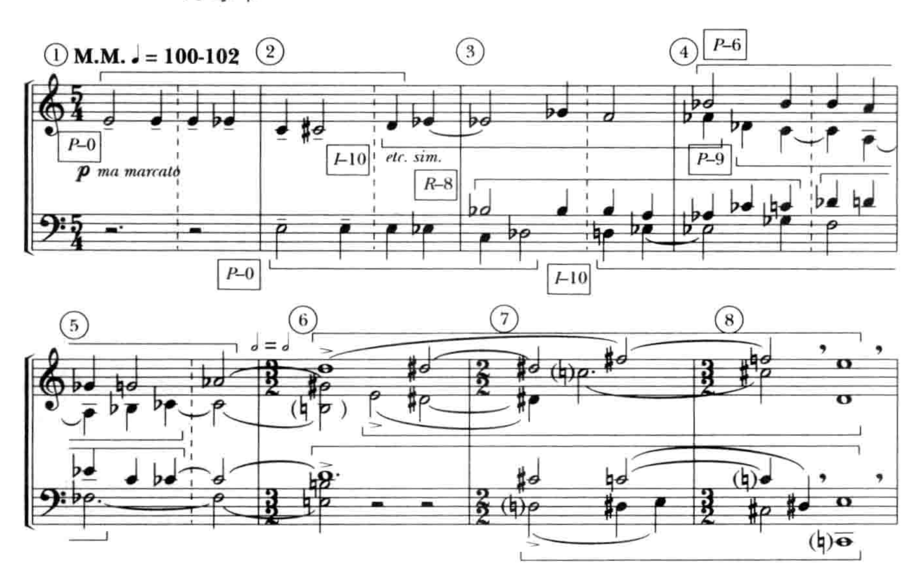
没有什么比引证十二音技术被伊戈尔·斯特拉文斯基所采用这样一个更令人信服的标志，来证明 1950 年代序列主义占据中心地位这一事实了，斯特拉文斯基是引领二十世纪上半叶音乐发展的那一代作曲家中的唯一一位采用十二音技术的成员，他活了足够长的时间，以至在二十世纪下半叶的音乐发展中占据了重要的位置。1939 年，即第二次世界大战爆发前不久，斯特拉文斯基移民美国，定居洛杉矶，并在那里度过了他的余生。他活到 1971 年，至八十九岁高龄，几乎直到生命的最后时刻都是一位活跃的作曲家。

在他移居美国后的第一个十年期间，斯特拉文斯基继续在新古典主义的风格范围内发展，但是，在《康塔塔》（1952）这个作品中，人们可以看到一个惊人的转变，该作品显示出对严格对位手法的一种新的兴趣，并包含了作曲家对严格的序列技术的第一次使用。固然，序列仅仅是部分地出现在作品中，并且具有一种强烈的调性导向（并非所有十二个音都被用到，有些音还被重复使用），但是，序列的使用明显是受到了对勋伯格音乐认识的影响（例如，所有标准的

序列形式都出现了)。

尽管《康塔塔》的大部分——例如它的调性感和织体的清晰度——表现出对他以往音乐风格的一种扩展,但是这个作品开始了斯特拉文斯基的第三个主要风格阶段,即他的序列音乐阶段。在随后的作品中,他一步步地发展着他个人的序列手法:《七重奏》(1953)、《莎士比亚歌曲三首》(1953)和《纪念迪伦·托马斯》(1954)。这最后一部作品(为男高音、弦乐四重奏和四支长号而作的一首托马斯诗作歌曲)是作曲家第一首完全用序列技术创作的作品,完全产生于一个五音序列和它的严格的序列化排列。作为引入该曲的器乐开始乐句(前五小节以弦乐奏出,后三小节为长号)标志着斯特拉文斯基在这一阶段的写作方法(谱例XVI—11)。

谱例XVI—11:斯特拉文斯基,《纪念迪伦·托马斯》,挽歌-卡农(前奏),第1—10小节



这个片段以卡农的方式展示出来,所有的序列都出现了(前面的几个在例中已标记出来)。不过,音乐保持了明显的调性感,因为序列和所选择的特定形式都强烈地倾向C大调。尤其明显地是在该部分结束处(第7—9小节)同时听到的四个形式,其中三个不是结束在C音上就是结束在E音上(主音置于低声

356

部），而第四个声部发出一个温和的不协和音 D。（这个 C—D—E 音响在该作品的前奏与后奏中出现过好几次，并且还出现在结束处，这样，它就起到了一种“主和弦的作用”。）

下面一首作品即《圣歌》（1955）的三个中间乐章，是斯特拉文斯基最早的一批十二音音乐；芭蕾音乐《竞赛》（1957）也是部分地运用了十二音技法，该作品是为舞蹈家乔治 · 巴兰钦而作（与他合作，斯特拉文斯基在美国期间度过了特别多产的一段时光）。因为《竞赛》的重要部分是于 1953 年完成的（在此之后直到《圣歌》完成之前，该曲的创作一直是中断的），所以，这个斯特拉文斯基重要发展阶段的界线可以追溯到这个单个作品中。尽管调性的和十二音的部分相互并置，然而《竞赛》还是凸显出一种明显统一的创作追求：调性的部分显示出明显的序列化特征，而序列的部分，甚至那些十二音的部分，却表现出明确的调性倾向。

最后，在 1958 年，斯特拉文斯基完成了一部完全的十二音作品：《特雷尼》，这是一部哀悼先知耶利米［the Lamentations of Heremiah］而为独唱、合唱和管弦乐队创作的大型声乐作品。在它之后出现了一系列的作品，在这些作品中，357 斯特拉文斯基还在不断地改进他对于十二音序列技术独具个人色彩的方法。对于年轻的战后一代所创作的音乐的一个不断增长的兴趣，特别是对于卡尔海因茨 · 施托克豪森和皮埃尔 · 布列兹所创作音乐的兴趣，使斯特拉文斯基更进一步地接触了那时普遍深入人心的整体创作控制的观念（应该记住的是，斯特拉文斯基自己一贯表达出对有意识控制的结构过程的偏爱）。在评论他的为钢琴与乐队而作的《乐章》（1960）时，作曲家写道：“从我已创作的所有作品的结构来看，这些乐章是最进步的音乐…… 这个作品的每一个方面都受到了序列形式的支配。”但是音乐的概念完全是斯特拉文斯基自己的，其序列的方法实际上完全是非教条主义式的。正如作曲家本人所指出的那样，没有人能够“在作品中简单地根据对原型序列的熟知来决定许多段落的音的顺序”。在《乐章》以及后来的一些作品中所用到的一个重要技术是“轮转”［rotation］，借此方法，序列的原型通过以第二个音开始而把第一个音移到序列最后的这种调整而得到改变。

在他最后几年创作的作品中，包括圣经寓言《洪水》（1962）、《乐队变奏曲》



斯特拉文斯基的《圣歌》第三部分“Ad Tres Virtues Hortationes, Caritas”草稿，1955年。

(1964)、三首为人声与乐队而作的宗教作品《布道、朗诵和祈祷》(1961)、《亚伯拉罕和以撒》(1963)和《安魂圣歌》，斯特拉文斯基以惊人的精力和年轻人一样的热情，继续探索着这个新发现的半音序列的世界。仿佛有一种“跟不上时代”的担心，他创作了许多反映1950和1960年代最前卫创作技术的音乐作品。这些最后的作品(它们把作曲家带到了无调性和“精湛的”对位化设计的最高境界)对于一个八十岁的老人来说是了不起的成就，或许只有威尔第晚年创作的歌剧才能够与之相媲美。

358

斯特拉文斯基转向序列主义和十二音音乐这一行为，给予了整个音乐世界强烈的震撼，因为由此一来，那种把许多战争年代中的作曲家按勋伯格和斯特拉文斯基两个阵营而作的硬性教条式划分似乎就失去了依据。一批斯特拉文斯基的追随者紧随他所走的序列化道路，而另一些人则把他转向十二音音乐的行为看作是一种对他早期信仰的背叛，并且把他最后这一阶段的作品，看作是一位老人在年轻一代音乐家的不健康影响下转而与自己作对的被误导的成果。年轻

的指挥家和作家罗伯特·克拉夫特1940年代末开始为斯特拉文斯基工作，并且一直是斯特拉文斯基亲密的同事和演出助手，直到作曲家去世，他无疑在斯特拉文斯基紧跟最新的音乐发展方面起到了鼓励作用，或许甚至帮助形成了斯特拉文斯基不断改变的音乐态度。然而，有一点看起来是可疑的，即像斯特拉文斯基这样一位具有强烈音乐个性的人物，居然会这样轻易地受到和他的本性格格不入的观念的影响。更为可能的是，他对于序列主义的转向，只是他一直所做的与西方音乐史中各种主要风格类型进行创造性相互结合的最后阶段。值得注意地是，斯特拉文斯基对于序列技术的探索是在勋伯格死后——一个突然使十二音音乐成为一个“历史”现象的事件——的一年中开始的，这样，如同处理其他历史材料一样，斯特拉文斯基当然也可以把它当作一种历史材料来处理。最后这一阶段的音乐，包括最后这十年中最复杂的作品，保留了一种明显斯特拉文斯基式的可听性。突然的形式并置和两极化的织体仍然明显，早期音乐中独特的节奏活力也一样保留下来。也正因如此，斯特拉文斯基晚期的风格表现出丰富多变的特点，这不仅是因为在最后的几年中他对于序列思维的集中运用，还因为该作曲家的那种直到最后仍然明显没有减退的把以前从未使用过的“外来因素”融入到他自己个性化的音乐语言中的能力。

第十七章
不确定性

凯奇和其他美国作曲家

最重要的战后音乐发展之一是不确定性［Indeterminacy］——在创作和（或）359 表演中对某种程度偶然性的有意识运用。正如我们曾指出的那样，像艾夫斯和考埃尔这样的早期二十世纪作曲家，在他们的作品中对不确定因素早就作了偶尔的和有限的运用，并且更早的先例至少还可追溯到中世纪。但是，作为一个普遍的、产生巨大影响的现象，音乐的不确定性仅仅出现在1950年代，并且因此也是这个最近的音乐历史阶段独一无二的特点。

在某种程度上讲，不确定性在1950年代之所以被广大的音乐家所接受，主要是由于受到了一位独特的作曲家，即美国人约翰·凯奇（1912—1992）的影响。凯奇出生在加利福尼亚，在他二十岁刚出头的几年里曾短暂地随考埃尔和勋伯格学习。他的鲜明的个性和创造力即使在那时就已表现得非常明显，尽管勋伯格持相当的保留态度，但还是承认他是一位“天才发明家”［inventor of genius］。凯奇早期音乐的结构布局，如《为两个声部写的奏鸣曲》（1933）和《为三个声部写的作品》（1934），反映出他对这两位导师的感恩。

后来，凯奇受到了瓦雷兹很大的影响。在1937年的一次以“音乐的未来：信条”［The Future of Music:Credo］为题的谈话中，他阐明了促成他随后十年的发展，并且最终导致他走向不确定性道路的两个瓦雷兹式的基本原则：第一，音乐是一种“声音的组织”［organization of sound］，而对“声音”的定义是在尽可能宽泛的意义上作出的，它包含所有类型的噪音和“正常的”音乐事件；第二，

作为一种结果，“目前的音乐创作方法，主要指那些运用和声及其对声音范围内的特定音级相互关联的方法，对于那些将要面临整个声音世界的作曲家来说是不能满足需要的。”[1]

360

在一系列写于 1930 年代后期和 1950 年代早期这一期间的作品中，凯奇基于这些原则创造出了一种新的音乐。寻找新的音响材料是他所考虑的一件主要事情。由于不满足于现有的乐器，凯奇创作了一个包含三首乐曲的系列作品，起名为《结构》（1939、1940 和 1941），该作品中使用了不同种类的为表现打击性目的的非传统物件。例如第一首（《金属》）需要用制动鼓［brake drums］、雷鸣片［thunder sheets］和“弦钢琴”［string piano］（即用拨弦而不是用击弦的方式来演奏一架正常的钢琴）。第二个系列作品，即五首《想象的风景》（1939、1942、1942、1951 和 1952），使用了不同的“电子设备”，从《想象的风景一号》中频率录音带［frequency recordings］（它的固定的声音信号可以通过改变转盘的速度而受到改变，产生滑音般的效果）到《想象的风景三号》中完整的设备类型，包括电子蜂鸣器［electrical buzzer］、振荡器［pscillator］、发生器鸣响［generator whine］和接触式麦克风［contact microphone］。凯奇对非传统声音的追求，导致了他在为打击乐器和语言四重奏而作的《起居室音乐》（1940）中对不确定性的加速实现，在该作品中，打击乐部分可以在“任何家居或建筑因素”（桌子、墙壁等）上演奏。

在这些早期音响扩展方面的实验中，有几首是为“预制钢琴”［prepared piano］——一种通过把螺丝钉、木片、橡皮楔子等作用于琴弦而改变了声音效果的钢琴——而作的作品。以《饮酒歌》（1940）为这些作品的开端，除一些单个乐曲外，最后还包括三个曲集：两个为两架钢琴而作的《音乐之书》（1944）和《三首舞曲》（1945），以及一个为独奏钢琴而作的《奏鸣曲与间奏曲》（1948）。

与此同时，凯奇发展了一种他所称作的适应这些不寻常材料的新的“写作音乐方法”。通过把音乐的形式处理成一种“空的容器”［empty container］，他为每一个作品建立起一个成比例的、通过精确的数字计算而确定的时间单位系列。一旦这个抽象的长度结构——即这个“容器”——被确定，他就能够把他所希

1. *Silence:Lectures and Writings* （Middletown, Conn., 1961）, p. 4.

望的音响嵌入其中，并依靠先前设定好的比例关系而提供一个更大的时间或节奏框架。

所有凯奇这一阶段的作品都是建立在这种严格地设定了的、把音乐划分成几个在比例上相关联部分的时间结构之上的。《第四奏鸣曲》(出自《奏鸣曲与间奏曲》)包含一百个小节(2/2 拍子),它们被划分成了十个各包含十小节的片段，每一个片段又根据 3+3+2+2 的模式做了进一步的细分。这些片段然后再被“填入”经过选择的音乐材料，并根据指定的比例长度进行处理。 361

这首乐曲的开始十小节(谱例XVII—1)构成了该曲第一个主要的曲式部分，它显示了 3+3+2+2 这个模式：第二个三小节是第一个三小节的略有变化的重复，而两个最后的两小节单位之间也有着密切的关系，每一个都包含一个短小的事件和跟着的休止。

谱例XVII—1：凯奇，《奏鸣曲与间奏曲》，第四奏鸣曲，第 1—10 小节



凯奇的音乐是典型的严格受限制性质的，其“内容”则置于时间结构中。该曲只有五种不同的“音响”——尽管应该记住“预制”钢琴产生的音色要比记谱所表示的更多：在这个片段所用到的五个不同的音高中，只有高低两极音即 A 和 G 没有变化，因此听上去是“正常的”。同样有特点的是这个例子中无声［silence］所占的比例，它反映出凯奇的这样一个信念，即不仅所有的声音同样“有用”，而且对于结构来讲无声也与有声一样有用。这种对于抽象时间容器(由于可以容纳任何其他一种音乐内容)的运用，使得凯奇能够创造出“中立的”［neutral］、在其中可加入任何可能音响(包括无声)的形式。正如他后来解释的那样，这个创作观念是要通过被安排在其中的内容来对结构加以“明晰”，以及“或用声音或用无声”来使结构得以明确。从一种音乐的观点来看，这个结果就是客观地和冷静地呈现的材料的一个静态变换的连续过程，在这些不同的事件中并不想生成传统的音乐“联系”。

凯奇这一新创作方法的影响是深远的。尽管每一部作品的特殊材料都作了艰苦的挑选（以及独特的组构方式），并且结构也作了精确的考虑，但是，这两者——材料和结构——之间的关系在本质上是模糊的。任何［*Any*］材料可以被置于任何［*any*］结构中。在解释他在确定了这种时间结构之后是如何创作出《奏鸣曲与间奏曲》时，凯奇表示："这种方法是经过思考的即兴方法……材料，钢琴的预制，它们之所以被选择就像是一个人沿着海滩散步时在挑拣贝壳一样。"[2]

362 于是，对于凯奇而言，音乐中的每一个部分或多或少都是为本身而存在，本质上是独立于它可能与其他部分发生的任何关系的。一种音响既不是从它前面的音响衍生而来，也不对它后面的音响起暗示作用。它只是"它自己"。根据这种观念，音乐变得"无目的"［purposeless］了。它的各个组成部分没有任何意义——即，相互之间没有可看得出来的联系。不仅如此，凯奇"有目的地"寻找着这种无目的，并且正是这个寻找，最终导致了他选择走不确定性的道路。到了 1951 年，他开始坚信，要创作出一种无目的音乐的唯一方法，就是在创作的过程中完全摆脱人为的干预，让作曲家"从音响的活动中"走开，以便音响能够完全"靠自己生成"。作曲家必须"放弃控制音响的愿望,清除他的音乐意识，并且着手去发现让音响自己生成的方法，而不是去发现为产生人造理论或为人类情感表达服务的工具。"[3]

这一信念导致凯奇把偶然处理法引入到作曲程序中来。在《变化的音乐》（1951）这个篇幅长大的作品中，所有的音乐结构元素——音高、无声、时值、音量、速度和密度——都是通过使用从中国古书《易经》生成的表格并以抛硬币的方式来选择的。（东方神秘主义，尤其是禅宗佛教，对凯奇这一时期的发展具有决定性影响。）在《钢琴音乐》（1952—1956）中，音高是通过在一张纸上寻找瑕疵来决定的，偶然的作用被进一步地扩展到包括由演奏者来做决定：时值（以没有符干的四分音符符头模糊地表示）和力度等级完全听凭于演奏者瞬间的冲动。

---

2. "Composition as Process," ibid., p. 19.
3. "Experimental Music," ibid, p. 10.



凯奇《变奏曲 V》（1965）声音系统的激活依赖于舞蹈者的运动和音乐家的操作。这里显示的是，前景（从左至右）：约翰·凯奇、戴维·图德和戈登·穆马；背景（从左至右）：卡洛林·布朗、舞蹈指导默西·卡宁汉姆、巴巴拉·迪莉［Barbara Dilly］。（卡宁汉姆舞蹈基金会提供。摄影：Hervé Gloaguen）

这期间创作的作品中被讨论的最多的是《4分33秒》，在该作品中，凯奇把不确定性和无意向性发展到了它们的极端。这个作品的总谱仅由三个罗马数字组成，每个数字后面都跟着一个用数字确定的时值（所有三个加在一起合计为标题所规定的4分33秒）再附加上一个词“tacet”（意为“休止”），它们表示独奏演奏者或合奏演奏者（4分33秒可被任何数量的演奏者以及任何一件或多件乐器来“演奏”）应该保持无声。换句话说，该曲完全由无声构成。

《4分33秒》至少可以在两点上来加以评价。第一，根据凯奇的信念，即，音乐的结构——在这里为一个带有三个结构细分的时间框架——“可以通过材料的缺席表现其存在”，这个作品毫无疑问地成为音乐材料完全［*complete*］缺席的极端例证。但是，《4分33秒》还表达了凯奇的这样一个信念，即，“在这种新的音乐中，什么都没有出现惟独只有声音：那些被记录的和没有被记录的声音。”因此，即使完全没有记录下来的声音，也存在着依靠任何在“演奏”时周围所发出的声音——空调机的嗡嗡声、节目单的沙沙声、脚步声、观众的笑声、或者任何其他声音——而产生的“音乐”。 363

虽然《4分33秒》可能很好地体现了与其他作品相比更纯粹的凯奇的音乐哲学（他仍然认为它是他最有意义的作品），但是这个作品也把他带入了一个难以解脱的困境。即，要么他完全地放弃创作，其理由就是，假如所有的声音都可以被看作是音乐，音乐“创作”就是几乎没有必要的——或者，要么他就为保护这种被激进的无意向性概念重新定义的创作（和表演）活动设计方法。

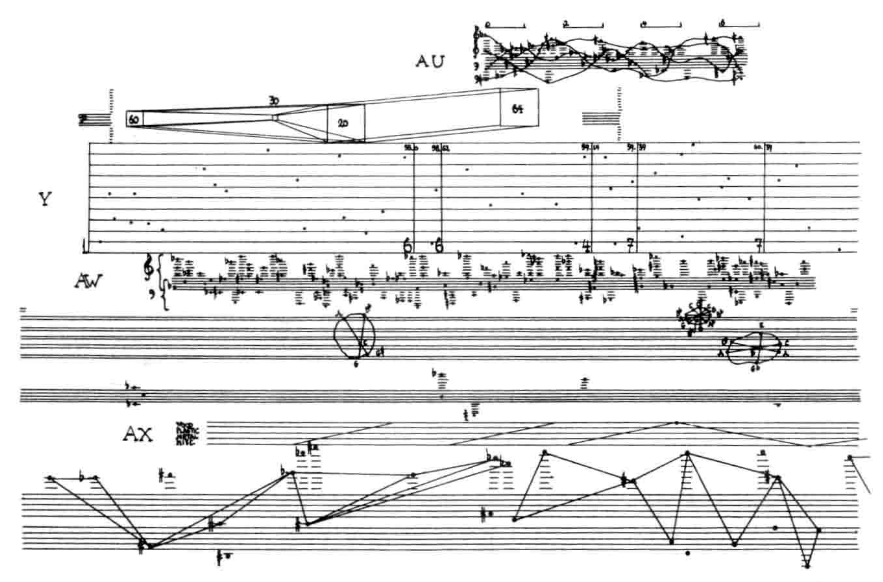
当然，凯奇选择了后者，并且自1950年代早期以来，在阻止“目的”的同时，他设计了多种允许受到规定的行为的对策。在七首标题为《变奏曲》的作品中，前四首（1958—1963）提供给演奏者一些透明的塑料纸，在这些纸上画着点、线和圆圈，并带有如何叠置这些纸张和诠释那些所形成的图表形态的说明作为演奏指示。《钢琴与乐队音乐会》（1958）的总谱——为独奏钢琴与十三件乐器而作（其中许多乐器可能参与到一个特定的演奏中），就混合了纯粹的图表式标记和扭曲了的音乐标记，它们多少有点随意地由演奏者来进行诠释。从钢琴分谱中选出的一页（谱例XVII—2）即显示出标记的自由和微妙以及凯奇图表式风格的技巧这两个方面。（他的总谱富于视觉趣味，并且在一个大型纽约博物馆的一个“一人秀”中展出过。）尽管考虑到演奏者的需要提供了极小的时值（总谱上的字母与一组总体说明有关），但是钢琴演奏者主要还是随意地进行演奏的。

364

凯奇对于自1950年代以来的音乐发展，发挥了比其他美国作曲家、甚至可能比任何一个国家的任何一位作曲家都更大的影响。尽管或许更适合于被看作一位音乐哲学家而不是一位作曲家，但至少在作曲家这个专有名词的任何一种通常的意义上看（一种他自己似乎以完全平静的心态接受的观点），凯奇关于音乐可以是什么和应该是什么的观念深深地触动了他同时代的其他作曲家，包括那些和他的写作方法完全不同的作曲家。

除了是一位极其多产的作曲家，凯奇还是一位积极的作家，他的几部体现他那充满哲理和智慧的音乐观点的著作，像他的作品一样受到人们广泛的喜爱。他在其他一些艺术领域内也一直是一个重要的影响力量，特别是舞蹈。最早的一批预制钢琴作品就是为舞蹈表演而创作的，并且在1940年代早期就和现代舞蹈家默西·卡宁汉姆开始了一个密切的和持续的联系，他常常和这位舞蹈家一道旅行，担任其舞蹈团的音乐指导。凯奇还积极地发展新型剧院，我们将在后面有机会回来再谈他的作品。

谱例XVII—2：凯奇，《钢琴与乐队音乐会》中的钢琴分谱片段



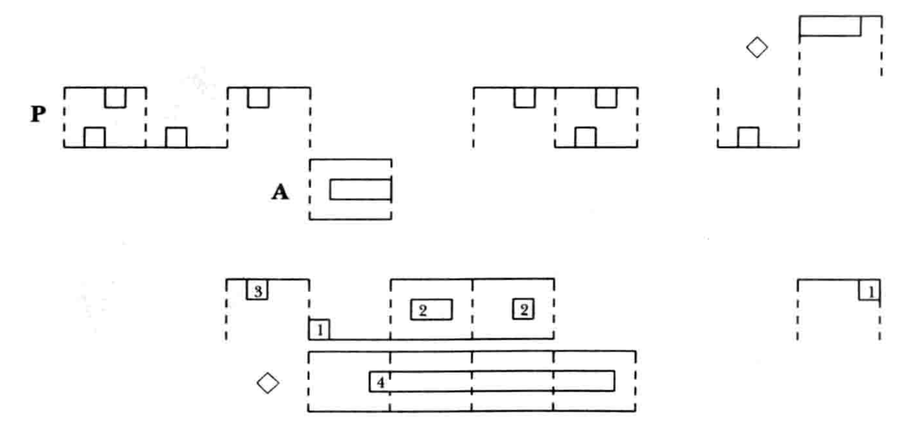
在1950年代的早期阶段，凯奇的工作是在与一批志同道合的青年作曲家密切接触中进行的，这些作曲家包括莫顿·费尔德曼（1926—1987）、厄尔·布朗（1926—2002）以及稍后的克里斯蒂安·沃尔夫（1934—）。尽管凯奇的重要性大大地突出于其他作曲家，但在这批人中间，他们在某种程度上是相互影响的。所有人都认同这样一个观点，即，从视觉艺术家那里，尤其是从当时流行于纽约的抽象表现主义画家那里，可以比从其他过去和现在的作曲家那里学到更多关于音乐创作方面的东西。

365

为了寻找一种"如同抽象表现主义者组合色彩的方式那样自由和自然"地组合乐音的方式，费尔德曼被吸引到不确定性中来。在一个由五首乐曲构成的名为《投影》（1950—1951）的系列作品中，他设计了不同的图表记谱方式，演奏者据此可以在明确限定的界限内作出一定的组合选择。在为小提琴与钢琴而作的《投影4》中，它的开始部分如谱例XVII—3所示，小提琴声部被记录在两行谱表的上方，钢琴声部则在下方。P，A和◇表示"音色"：音符或被演奏成拨弦、拉奏，或被演奏成一个泛音（在小提琴上以正常方式发出，在钢琴上则要求击键时轻压琴弦）。钢琴声部的数字指定应该同时弹奏出的音的数量，而

在较大方形内的音乐事件的位置则表示击弦的点。每一个方形包含四个“拍子”（由小的方形代表，每拍大约为 MM=72）。由于时值是通过在这些小的方形内许多横向的附加部分来显示的，因此，这个总谱的节奏结构虽然非传统但却非常地明确。不过，根据在大的方形内小的方形的纵向位置（后者的水平位置是依靠它们所包含的乐音的音色而确定的），音高只指定了高、中、低的音域范围：

谱例XVII—3：费尔德曼，《投影4》，开始部分



366 演奏者选择实际的音高。所有的内容都必须极其温和地加以演奏，要突出断续的、点描的织体特征。

正如在许多凯奇的作品中那样，在这里，音乐被简化到几乎无声，只有一些相互间在时间、音区和音色的距离上被充分拉开的个别音符作为孤立的事件被听到。由于没有“正常的”线条或和声联系在这些事件之间被有意识地表现出来，绝对音高的重要性就成为第二位的了。而在一个无倾向性的无声背景上，由对个别事件深思熟虑但表面上看起来任意的安排所形成的极其精致的织体氛围，才是重要的东西，它产生了一种对色彩和交叉织体平面的自发性演奏，类似于马克·罗斯科［Mark Rothko］和克里福特·斯蒂尔［Clifford Still］这些当代艺术家油画上所表现的那样。

稍后不久，费尔德曼实验了其他一些织体写法，即音高确定时值不确定的织体。在《为四架钢琴而作的乐曲》（1957）中，四位钢琴演奏者被提供了同样的音乐：一系列细微变化的、轻度不协和的按传统方式记录的和弦，但却没

有小节线，音高也只以没有符干的四分音符出现。所有四位钢琴演奏者同时开始，并且保持在一个规定好的总时间内，它保证了所有演奏者在演奏同样的东西时可以被清楚地听到。但是，由于每个人可以自由地选择每一个和弦的准确时值，因此四个同时的演奏就渐渐地相互错开了。如同所有费尔德曼的音乐一样，这个“出自于一种同样声源的混响系列”（该作曲家对该曲的描述）的音乐内容是极其有限的，进行是缓慢的，并且力度水平是柔和的——“用最小的击键动作”。

在后期的作品中，例如《我生活中的中提琴 I—III》（1970—1971）和《罗斯科小礼拜堂》（1972），费尔德曼完全地避免了不确定性，但是他的音乐的总体特点——由碎片般的事件产生的稀疏的、朦胧的、无运动的织体——大部分保持未变。甚至在不确定的总谱中，未指定的因素总是在一个清楚的、控制着整个音响特征的框架里面出现。与凯奇不同，费尔德曼关注的是音乐效果，而不是社会、政治或哲学。况且，他从未把偶然性处理用于创作目的，而只是把它结合进演奏。

在最后这一方面，厄尔·布朗的音乐与费尔德曼的相似，尽管布朗为演奏目的运用不确定性（尤其在他早期的作品中）有时被认为更加极端。在由七首乐曲组成的题为《对折纸》（1952—1953）的这个颇具影响的曲集中，布朗实验了几种不同类型和等级的不确定性，以及许多不同的记谱方法。一些乐曲虽然使用了传统记谱法，但是却没有标出时值（在费尔德曼的《持续》系列之前）， 367
而另外一些乐曲则把传统因素与更加纯粹的图表记谱法结合起来，给予了演奏者更加宽广的演奏选择范围。例如，《1952 年 11 月》（或名《协同效应》）就用一个没有谱号的、五十线的单一谱表取代了通常的五线谱表，在这个谱表上写有正常标记的音高，连同时值和力度。演奏者自由地演奏这个乐谱，自己选择音区、速度、演奏法、发音方式、甚至音乐事件的顺序。

在系列作品《对折纸》中，对不确定性最极端的运用出现在《1952 年 12 月》中，这可能是一个完全图表式总谱的最早例证（谱例 XVII—4）。这一单页纯抽象的设计样式（其中没有任何一种传统的音乐标记），像是一个非写实的绘画，而演奏者必须以音乐的方式来表现它。简短的说明文字只是表示，该曲是为“一件或多件乐器和（或）声音发声媒介”而作，以及该曲的总谱可以“在

368 一个为任何时间长度确定的空间中从任何一点以任何一种方向被演奏，并且可以用任何连接方式从四种转换位置的任何一种位置上被演奏。”于是，这个总谱对于一个本质上自由的即兴演奏来说就是一个出发点，而且相当可能的是——甚至极有可能——任何两位演奏者的演奏都不会相同。（这种对不同粗细短直线条的专门使用，可能向不同的音乐家暗示着某些共同的音乐形态，但是，任何由此产生的类似之处都是如此地粗略大概，以致排除了一种对作品特征的精确感。）



谱例XVII—4：布朗，《1952年12月》（引自《对折纸》）

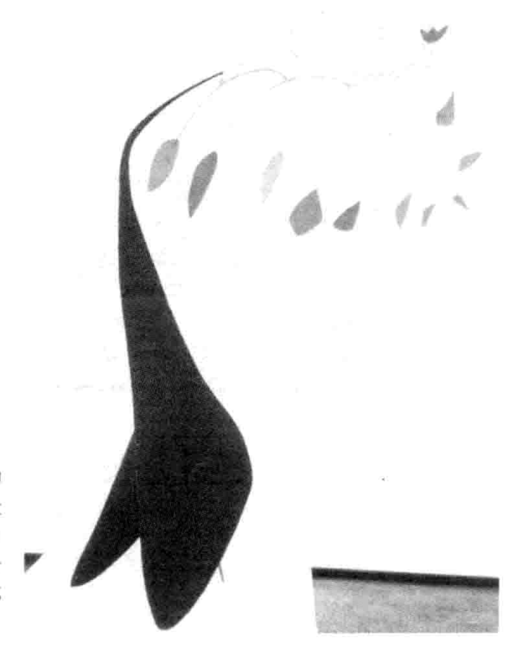
尽管布朗后来避免用《1952年12月》中纯粹的图表记谱法，但他仍然继续运用不确定性手法。他的作品中特别重要的就是“可变曲式”[variable forms]——即，在曲式中合并了已写出许多细节的材料，但是这些材料的顺

序和组合却留给演奏者去处理，因而曲式可能因演奏者不同而不同。（“开放曲式”［open form］这个术语也被采用，它与传统西方音乐中的“封闭曲式”［closed form］相对照。）钢琴曲《二十五页》（1953）就是这样一个作品，它包含二十五张散页的乐谱，可由从一到二十五这个数量之间的多位演奏者来表演，并且可采用任何一种顺序和（或）组合形式——一种音乐的“移动物体”［mobile］，类似于像亚历山大·卡尔德这位艺术家的雕塑移动物体一样。（像费尔德曼那样，布朗一直非常关注视觉艺术家们的观念和实践。）

与此类似，在为十八位演奏者而作的《可用形式I》（1961）和为分为两组的大型管弦乐队而作的《可用形式Ⅱ》（1962）中，每一个作品都有指挥，每一位演奏者都发给一份复印的总谱，该总谱由一些包含着几个音乐事件的散页组成。这些散页的顺序和它们所包含的音乐事件的顺序由指挥来决定，指挥通过手势表示出对事件的选择和速度（包括加速度、渐慢等）。《可用形式Ⅱ》的一个典型谱面（谱例XVII—5）包含有五个事件，每一个都在总谱中编上了序号。尽管有些音高做了特别限定，但是别的地方那些弯弯曲曲的线条却仅仅暗示了总体轮廓；时值也仅仅通过在乐谱上的空间位置大约地标示出来。

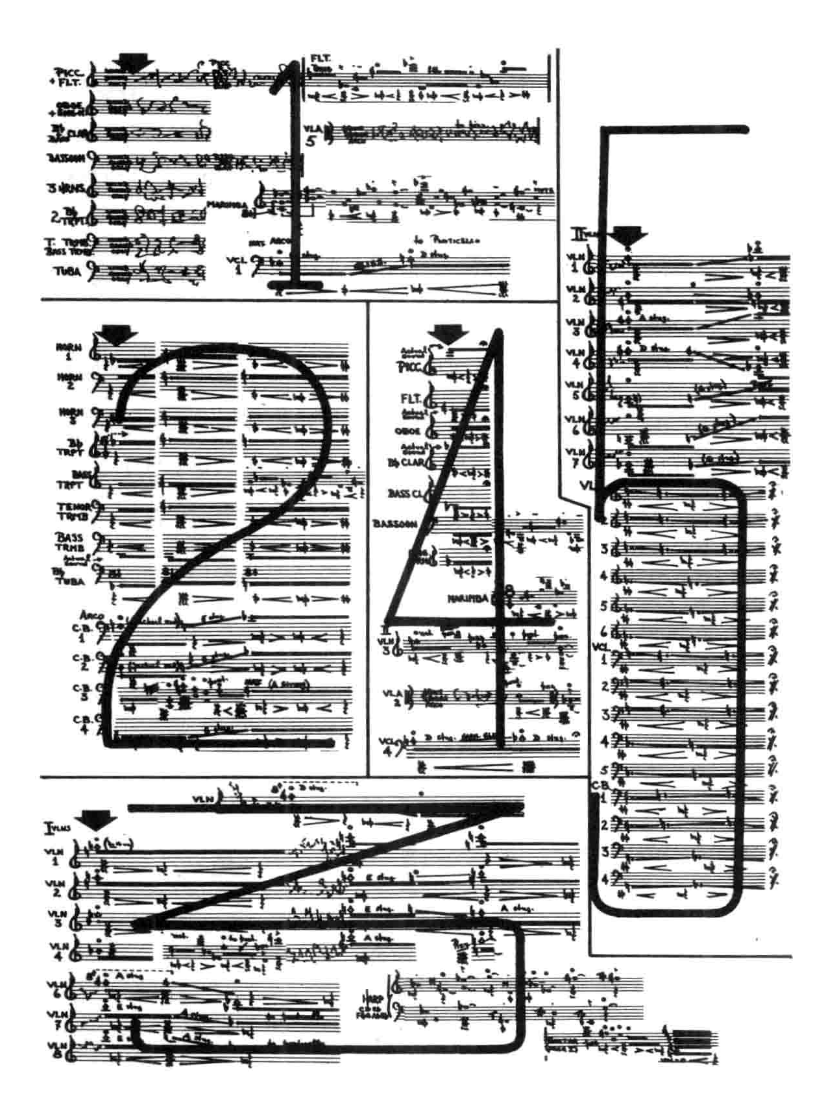
369

370



亚历山大·卡尔德的直立的移动物《红色的花瓣》［*Red Petals*, 1942］，通过叶子形状的多样性显示了开放的形式，这些叶子的形状可能被在空中平衡分布的自由运动的金属丝制蔓状物所伪装。（芝加哥艺术俱乐部藏品）

谱例XVII—5：布朗，《可用形式Ⅱ》



通过这些方法，布朗能够获得复杂但却是自发和自由的织体和形式上的关系，它是一种只能以极大的难度通过运用传统的记谱方式才可获得的关系。为了获得《可用形式Ⅰ》和《可用形式Ⅱ》中自由流动的、无节拍的节奏，在使用准确的节奏记谱方式时，当然就需要用一些超出理性的复杂的节拍细分，这

些节拍细分尽管不是不可能做到，但要在演奏中精确地实现却非常困难。但是，在这种音乐中，准确（至少在细节方面而言）已不再是关键问题，甚至也不再是必然的需要。人们关注的是总体效果，这种效果可以令人满意地——并且是非常容易地——通过运用不确定性而获得。使布朗区别于凯奇以及他那在不确定性中较少特定的音乐兴趣的东西，是他的对于音乐实用性的集中关注，这种关注也使得他的作品与无数欧洲作曲家（他们在1950—1960年代中采纳了不确定性方法）的作品形成了联系。

欧洲音乐中的不确定性

尽管整体序列主义与不确定性明显地代表着完全对立的立场——一种是理性的、主要是经过计算的创作方法，而另一种是直觉的、无体系的创作方法——然而它们实际上却是从一开始就相互紧密联系在一起的。在1949年对巴黎的一次访问中，凯奇遇见了布列兹，并建立起一种持续了许多年的密切联系。凯奇非常着迷于布列兹音乐的结构主义特点，他认为这确保了——极像他自己的创作方法所做的那样——一种必然的“非主观性”和对表现意图的排除。同样地，布列兹也受到当时凯奇作品中出现的那种严格的比例化结构的吸引。二人都把音乐作品看成是一种完全自动化的“客体”[object]，即完全不依赖作曲家的愿望和情感，并且相信，创造这样一种客体的最好方法就是通过严格的预制创作计划。当时，并非只有布列兹这样一位年轻的欧洲人对凯奇感兴趣：施托克豪森在他最早的一篇论文中就赞扬过这位美国人为每一个作品发明独特建构的音色材料的倾向，并且认为这是一种与整体序列主义相一致的倾向。

1954年，凯奇与钢琴家戴维·图德一道重返欧洲，举办了一系列的音乐会，并在这一段时间与这位钢琴家进行了密切合作。正是在此时，凯奇经历了不确定性发展的第一个和最关键的阶段，而大多数欧洲人都以抵制的态度来回应他的新作品。但是，一些年轻的序列主义者则承认不确定性与他们当时正在做的事情的密切联系。施托克豪森、布列兹和他们的序列主义同伴们已经认识 371

到，音乐事件越是被准确地预先决定，它们将要发出的声音就越是随意和偶然。由于欧洲序列主义的本质就是一视同仁地处理所有的音乐元素，因此，其结果常常表现为一种相互不带有任何能够感受到的影响或联系的分离事件的聚集。任何单个音响事件都趋向于“任意”，并因此也完全能够被另一个音响事件所替代。

凯奇的欧洲旅行激励了施托克豪森和布列兹以某种更加自由和更加直觉的方式来处理序列手法——在两个作品中已经开始了一种趋势：布列兹的《无主之槌》(1954)(在第十八章中将进一步讨论)和施托克豪森的《钢琴曲Ⅴ—Ⅺ》(1956)。这些作品不再像以前那样主要是根据个别的音乐元素或“点”来进行构思，而是更多地依靠较大曲式单元之间的区别，这种区别在一个从较为透明的织体、重复的元素和紧凑的结构，到浑浊的织体、持续的变化和松散的结构的范围内，由不同程度地相对“有序”[order]和“无序”[disorder](施托克豪森一篇有影响的文章中所引用的术语)而形成。由此看来,把明确的“偶然性”[aleatory]方法(一种与掷骰子有关的名称，大多数欧洲的作曲家更喜欢这个名称而不喜欢“机遇”或“不确定性”)结合进序列主义，只需一个简短的附加步骤。

施托克豪森和布列兹以及大多数他们的欧洲大陆的同事们，既没有兴趣把不确定性用作他们创作中的一个部分，也不愿以一种凯奇的让声音“自己生成”的精神来采用它。他们所关注的是要创造复杂的、多维的形式，在其中，整个结构保持部分的可变性。除此以外，那种一个作品的曲式各单元在不破坏它们的意义的情况下应能被重新安排的观念，并不是与序列主义——它本身就是一种主张所有的音乐材料都同样可以改变的方法——完全相矛盾的。

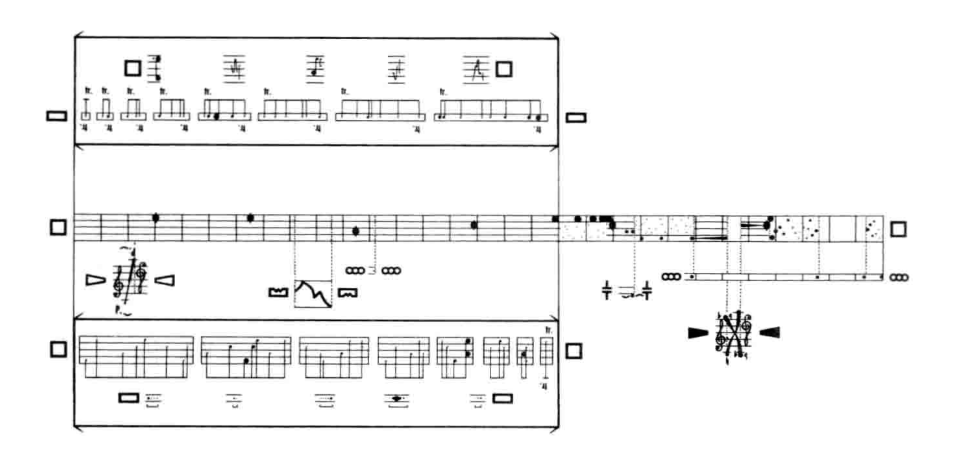
在他的第一首偶然性作品《钢琴曲Ⅺ》中，施托克豪森在一张单页谱纸上排列了在空间上相互分开的十九个音乐片段，并且要求演奏者根据瞬间的冲动从一个片段移向下一个片段；在每一个片段的末尾，还提供了如何演奏下一个片段的指示，以保证那些被反复演奏的片段不会产生相同的效果。当任何一个片段被演奏到第三次时，一次表演——一个可变曲式无数可能的版本之一——就结束了。

为独奏打击乐器演奏者而作的《循环》(1959)采取了不同的方法。螺旋形

总谱的构造形式使得它可以从前或从后（把朝上的方向反转过来）进行阅读，并且演奏者可以在任何一页的任何一点上开始。但是，一旦起点与方向被确定，音响事件的总体进行顺序就固定了，演奏将正常进行至再次回到起点为止，这时乐曲即可结束。不过，在演奏个别的音响事件时，所记乐谱符号可以允许较大的自由处理。在某种意义上，《循环》中的方法是与《钢琴曲 XI》相反的，即：大的形式是被确定的，而细节却可以局部变化。 372

该总谱中的一页（谱例XVII—6）显示了这种确定和不确定因素的复杂的相互作用。在中间一行中，三十个同样大小的方块形状，划分出了贯穿全曲保持不变的固定时间单位。在这特殊的一页上，这一行包含了四个桶小鼓[tom-tom]的部分（如同所有乐器那样以特别的图表符号表示）。方块形状内圆形符头的位置表示发音点，它们相应的尺寸表示音的强度。虚线与用中间一行不变的时间框在其他乐器上所演奏的音响事件相结合。页面上的外声部在更大方形框内的音响事件，可以在以这个方形框的长度所划定的时间内，在任何一点和以任何顺序被“调入”[folded into] 更严格设定的音乐中。演奏者选择哪一个方形框来演奏，取决于哪些音响事件被选中用于演奏，在一次演奏中只能出现有限的音响事件。不论总谱是正读或反读（当总谱的上方朝下时），这些演奏方法都可适用。在运用谱号的地方，则只提供一种演奏可能性。

谱例XVII—6：施托克豪森，《循环》，片段



这种经过高度计算和仔细构建的不确定性方法，把《循环》和凯奇以及他的美国追随者们的作品鲜明地区分了开来。布列兹的第一个探索不确定性的作品，即《第三钢琴奏鸣曲》(1957)，在这方面与《循环》类似。题名为《星座》[*Constellation*]的中间乐章，就使用了通常的记谱方式，但是必须对乐谱进行设置，以使那些交替的延伸部分能够在每一个音乐片段的结束处被选择。这样，与施托克豪森的《钢琴曲XI》不同，这个总谱成了一个由许多分离部分（这些部分可以由演奏者编排成不同的形态）构成的一个"星座"。但是，在这里，这些零散的片段被许多规定的交替路线连接起来；并且这个总谱要求每一个事件在一次演出中出现一次，仅仅一次。这样，尽管有多种进行路线，但可能的进行路线还是相当有限的。不管所采取的进行路线怎样，整体的方向和结果是完全被确定了的。(布列兹把他的音乐迷宫描绘成"一张陌生城市的地图"。)

373

到目前为止，《第三钢琴奏鸣曲》所计划的五个乐章中只完成了两个乐章。布列兹的特点是喜欢让许多作品保持未完成的状态，并让它们作为"正在进行中的作品"被上演——即使它们并不完整。结果是，他的许多创作活动在近几十年中都贡献给了修改和补充已经存在的那些不完整的作品片段。尽管这个结果可以部分地以他作为一位国际知名的指挥家所承受的重任（包括1971—1978年担任纽约爱乐乐团的音乐总监）这一理由来解释，但是这一现象或许也反映了他对于在当下文化的语境中创作"已完成的"作品的可能性——或愿望——的怀疑。如同艾夫斯，布列兹看起来更喜欢把他的音乐当作是处在一种持续流动和连续发展的状态中（给予了它另一种"不确定性"）。正如他曾经所说："只要我的想法还没耗尽更新的可能，它们就会呆在我的大脑中继续发展。"

在开始于《第三钢琴奏鸣曲》同一时期的另外两个作品中，布列兹大量地运用了偶然音乐的方法：为两架钢琴而作的《结构Ⅱ》(1956—1961)和为女高音和管弦乐队而作的《层层皱褶》(1957—1962)。同样地，在这里，一个有限的选择范围在一个仔细规定了的计划之内得到允许。在《结构Ⅱ》中，一个完全分离的"乐章"可以根据演奏者的选择被插入到这个作品正在进行的结构中，但是，这个乐章（如果被使用的话）在一个固定和精确控制的更大的音乐情景

中仅仅构成一种暂时的打断——更像一个华彩段。

尽管布列兹对不确定性的兴趣在1960年代中期以后大大地减退了，但是施托克豪森却在那整个的十年中加大了使用它的幅度。在许多他为他所创立的一种小型演奏小组而作的作品中，包括《加/减》(1963)、《行进》(1967)和《短波》(1968)，施托克豪森要求根据精心制定的总体演奏说明即兴演奏不同的先前存在的材料：他自己以往的音乐、贝多芬的音乐以及短波广播。这种做法在《七天》[1968]中达到了极端，该作品完全脱开了"被表演的"[performed]材料，并且要求演奏者根据作曲家提供的纯文字文本自由地即兴表演。下面是《强度》[*Intensity*]——十五首乐曲之一——的文字文本：

演奏单个的音
用非常奉献的精神
直到你感到了那种
从你身上放射出的激情。
只要你能够
就继续演奏并保持下去。

374

施托克豪森把这种自由的即兴作品称作"直觉"[intuitive]音乐："尽可能纯粹地来自知觉的音乐，这种直觉(产生于一个靠直觉演奏的音乐家小组，这些音乐家依赖于他们相互间的'反馈')在性质上超过了他们个人'想法'的总和。"[4]

施托克豪森的直觉音乐可以被理解为主导于1960年代大部分时间强烈的实验性气氛下的一个产物，这时，自由的个人化表现获得了最高优先权。系统化的约束，包括从作曲家到演奏家的特别说明(如在传统音乐记谱法中)，开始被看作是一种"压抑"。这种态度激发了对在现代西方音乐会音乐中独有的即席精神的一个复兴，即兴演奏小组一下子在各地涌现出来。一些小组在相对固定的步骤内工作，其中就有1957年由美国作曲家卢卡斯·福斯在洛杉矶组建的，也

4. *Texte III* (Cologne, 1973), p. 123.

许是最早的这样一个小组“即兴室内乐团”[Improvisation Chamber Ensemble]。后来，许多这样的乐团投身于“形式自由的”演出，在这种演出中，音乐家受到鼓励去做任何他们希望做的事情，所受到的限制仅仅是要求有一种相互合作的精神。

最出名的这样一些小组有分别创建于 1965 年和 1966 年的英国乐团 AMM 和创建于罗马的美国乐团 MEV [Musica Eletronica Viva]。它们把有爵士乐经验的音乐家与另外一些从更加传统的古典音乐背景中出来的音乐家结合起来，其目的是要创造一种完全“开放”的状态，在这种状态中，任何一种材料，不论它是如何产生的，都可以被引进来。除了标准的乐器外，非传统的发声物体也常常被运用，电子发声装置的使用尤甚。MEV 特别喜欢非正式的音乐会演出方式，在这种状况下，可以激发朋友、客人以及所有的听众都参与到演出中来。

尽管施托克豪森在 1960 年代期间进行了激烈的推进，但是大多数欧洲的作曲家对于不确定性却保持了一种相对谨慎的态度，他们在使用不确定性时主要为了获得某种特定的音乐效果。施托克豪森本人重新回到更加传统的作曲方法是在他的《曼恒罗》(1970) 中，这是一个庞大的为两架钢琴而作的作品，记谱完全清楚详细并且传统。但是，实际上，二战后一代中的每一个重要的欧洲作曲家至少都使用过不确定性手法，包括卢恰诺 · 贝里奥、汉斯 · 维尔纳 · 亨策、亨利 · 普瑟尔和维托尔德 · 卢托斯拉夫斯基这样的大师。

375

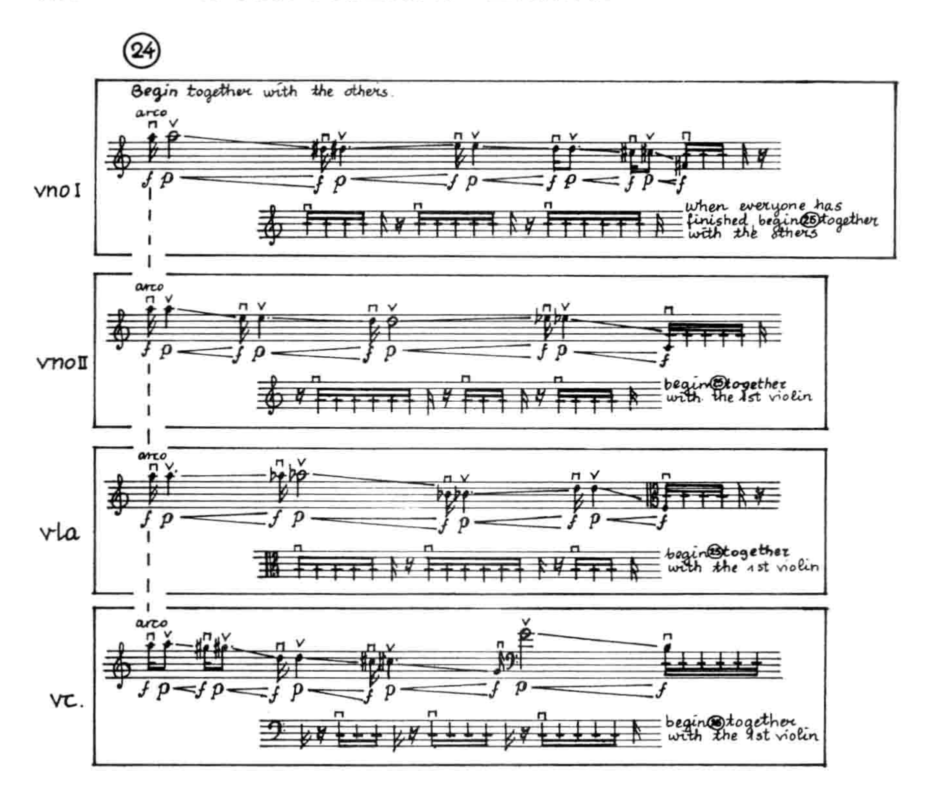
卢托斯拉夫斯基 1913 年出生于波兰，他是一个有趣的例子，因为他是一位与大多数那些涉及不确定性手法的作曲家相比较年长的作曲家，他使偶然性技术适应到一种基本上是传统的作曲概念中来。在这个重大的战后音乐革命开始的时期，卢托斯拉夫斯基建立了一种基于民歌素材的风格，这主要应归功于巴托克。在完成了他的《乐队协奏曲》(1954) 之后——该作品已经显示出一种对织体和音响效果不断增长的兴趣，卢托斯拉夫斯基的创作经历了重大的变化。在 1950 年代后期，卢托斯拉夫斯基采纳了十二音作曲法，尽管很快就放弃了它，但他继续以半音集合的方式来处理音高关系。在 1960 年代早期，为了获得包括多重但相互不协调的节奏活动层，卢托斯拉夫斯基转向了偶然音乐的写作方法。

376

关于他对不确定性的运用，卢托斯拉夫斯基曾写道：“争论的焦点不是一个在一次演奏和另一次演奏之间不同的问题……我也不想摆脱我自己对作品的责任，并把这个责任转移给演奏者。我所要努力达到的目的，仅仅是要获得一种特殊的声音效果。”[5]他于1964年创作的《弦乐四重奏》就反映出了这个观点，这个《弦乐四重奏》较为庞大的结构,包含了一系列相对短小且界限明确的部分。在这里，完全没有可变曲式的问题；偶然音乐的特点基本上被限制在节奏的细节上，尤其是在各部分中的整体协调上。

谱例XVII—7是该《弦乐四重奏》的许多短小部分之一的完整的总谱（也可

谱例XVII—7：卢托斯拉夫斯基，《弦乐四重奏》，片段



5. 引自Deutsche Grammophon 137001唱片说明文字。

以作为演奏分谱用)。尽管这个四件乐器演奏的音乐片段独立地分布在谱纸上,但是起点却排成了一条纵向直线,演奏者是同时开始演奏的;在此之后,他们独立地进行下去,并在整个演奏中创造出变化的和有弹性的节奏关系——一种以别的方式难以获得的效果,因为任何用传统方法记录这种节奏关系的企图都会产生过度的复杂结果。(那些在每一个部分末尾处的文字性提示涉及协调下一个部分的开始。)

记谱法的创新

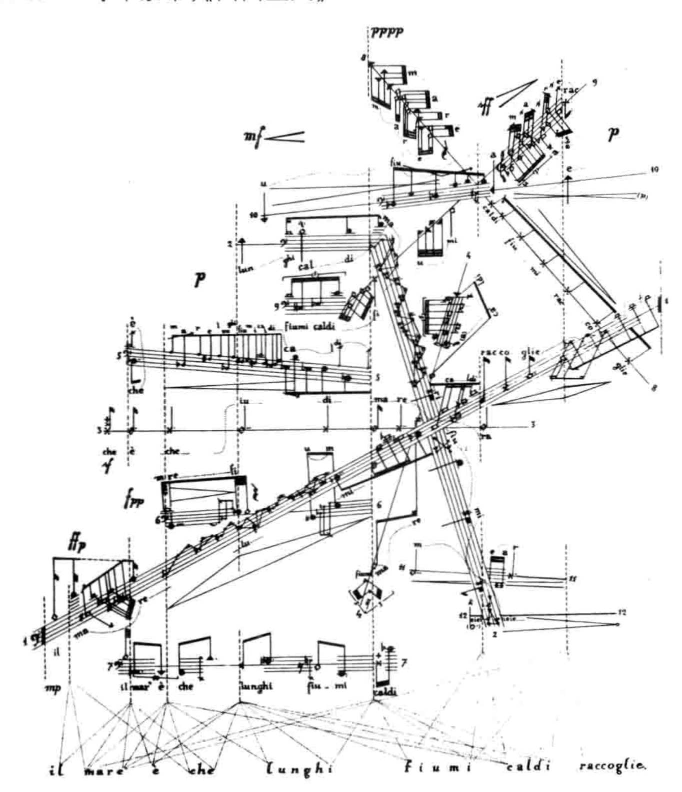
二十世纪后期音乐的最独特的特色之一是新的记谱法的大量涌现,其中绝大多数是由音乐的不确定性造成的。传统记谱法对于新的作曲方式的制约,在二十世纪早期就已经成为一个人们关注的问题。勋伯格在他后调性音乐中的每一个音符前都使用临时记号,斯特拉文斯基对于持续变换节拍的使用(尤其是《春之祭》的最后部分,在这里,甚至基本的律动都在八分音符与十六分音符之间来回交替),就是这种关注的征兆。这些做法甚至可以通过在传统的记谱体系内进行调整加以实现,仅有少部分孤立的例子由于过于极端而需要较为根本的改变。考埃尔或鲁索洛的激进的记谱法实验一直没间断,但对其他作曲家却几无影响。

但是,不确定性大规模的引入,要求人们对传统记谱法实践进行一个根本的重新思考,并且鼓励了许多作曲家去探索非传统的方法。标准记谱法被改变的程度在各个作品中是相当不同的,很明显,这依赖于这个音乐与传统实践脱离的有多远,尤其是那些影响音高和节奏的方面。在本章中已经呈现过的那些例子,表377 明了可能变化的范围和种类。以最为传统的方式开始,谱例XVII—7除了空间的布局外几乎是完全“正常的”。在结合了非传统的因素和被置于一个纯粹的图形框架内的同时,谱例XVII—6也使用了许多传统的因素。在谱例XVII—3有点类似的图形框架中,完全没有传统的音乐记号被使用,而谱例XVII—2则扭曲传378 统的因素,以至于它们完全失去了它们所有的原始意义。最后,谱例XVII—4是一个完全抽象的设计。

这种在新近的一些总谱中对图形价值的强调,鼓励了一些作曲家对他们作

品的纯视觉特征的一种前所未有的关注。如已提到的那样,作为一个图形艺术家,凯奇受到了广泛的赞誉，其他一些具有不寻常图形天赋的作曲家包括英国人科内利乌斯 · 卡迪尤(参见第二十一章)和意大利人西尔瓦洛 · 布索蒂(1931—)。尽管因几乎完全依赖于传统记谱法而被看作是一位相对传统的作曲家，但是美国人乔治 · 克拉姆（1929—）一般都把他的音乐写成一些具有鲜明视觉效果的模式［patterns］，这些模式常常带有明确的象征意义，如一个十字架或一个圆圈。作为最后一个例子，布索蒂为十二个男声而作的《西西里人》(1962)的总谱把音乐的、文字的和图形的元素结合起来，创造出了一个不同寻常的复合体和令人兴奋的视觉图案(见谱例XVII—8)。尽管没有给出任何演奏这个总谱的提示，但是通过仔细的研读即可揭示出一些可能的线索（例如那些编上数字的“部分”就代表着十二位歌唱者中的每一位)。

谱例XVII—8:布索蒂,《西西里人》



本质上讲，图形记谱法为作曲家发挥他们视觉的想象力提供了无限的可能性。但是，新的记谱法实践的大量涌现和繁多的种类，使得任何一种单一的方法要赢得广泛的承认都是很困难的，并且各种在标准化和系统化上的企图都几乎没有获得成功。大多数使用非传统记谱法的作曲家们继续依据他们自己个人的喜好来写作他们的总谱，结果是，那些对符号和程序的解释语言常常都比总谱本身还要长。一旦没有了这些语言的提示，那么这个音乐作品就可能成为一个谜。

第十八章
形式与织体的创新

序列主义与不确定性的密切关联

我们已经注意到了在序列主义与不确定性之间的那种令人惊奇的共同点。在 379 这两种处理手法中，“外部的”系统在某种程度上都被专断地强加于其所支配的音乐材料。此外，两者都产生出常常类似的结果。在作曲家考虑音乐的结构和时间的方式的某些具有深远影响的转变中，序列主义和不确定性也已经起到了一个共同的作用。

共同实践时期［the common-practice period］的音乐通常是这样被建构的，即它要给予听者一个强烈的时间方向感，一个在整个连续进行之内的任何一个片刻上音乐究竟被定位于何处的判断。这主要从两个相互关联的因素产生：一个相对固定的等级化调性关系体系和一个节奏的框架，这个节奏框架同样按等级排序，并且以规则的时值单位的循环反复为基础。在这样的音乐中，时间被赋予了一种高度结构化的特质：一种明确的起始感，以及在整个作品内被清楚地划分出的到达和离开的一些中介点。确实，听者不仅知道音乐“在”哪里，而且还知道它是如何到达的并领会出它向哪里进行下去。换句话说，这种音乐具有强烈的指向性和目标定位性特质。

二十世纪早期对共同实践传统做法的打破，不可避免地危及了上述这个特质，正如我们所看到的，它鼓励了一些作曲家去发展一种较为“静态的”音乐形式概念。然而，大多数作曲家，即使那些采取无调性的作曲家，都继续以至 380 少保留着目标指向特点的各种方式使用着音高材料，并且大多数人都把节拍作

为主要的时值组织方法而保留了下来。

而在第二次世界大战结束之后，一个真正的变化在这方面发生了，即，序列主义和不确定性导致了一个具有目标指向的音高结构和按节拍化组织的节奏的完全瓦解。序列音乐中音高和时值两者机械性的排列，从根本上消除了线条的连接和节奏的规则，而偶然的手法也鼓励了“非理性的”时间关系，从而提升了节奏的复杂化程度，这种节奏的复杂化程度完全摧毁了节拍的律动感。

大多数现代音乐在调性和时值两方面都缺少一个中心轴，这种中心轴的缺失从基础上影响了音乐在形式和时间方面的特性，从而严重地削弱了后文艺复兴[post-Renaissance]西方音乐的基本前提：线性和逻辑的向前进行。一些作曲家（如凯奇以及在施托克豪森的某些作品中）已经完全地废弃了这些原则。但是，更为通常的是，某种程度的方向性还被保留着，不过与过去相比，其性质显得较为不经意和模糊，以至于音乐基本失去了它传统的“叙述的”流程。在许多这样的现代作品中，这与“可变曲式”的运用有着密切的关系，没有单个的、必然的线条来连接曲式的各个片段。由于某一个事件不再是不可阻挡地导向下一个事件，因此，曲式中的各个组成部分就变成是可以互换的了。

在极端的可变曲式情况中，个别单元部分完全自成一体，不带有任何如某部分应该作为某部分的结果或某部分后面应该跟某部分的暗示。施托克豪森把这种自我封闭的片段看作是一些“时段”[moments]，并称之为“时段曲式”[moment form]，即这种音乐“不是为叙述一个故事和沿着一根人们为理解全曲而必须从头至尾跟随着的‘红丝带’而创作的……因而它不是一个带有呈示、逐渐增长的能量、展开、高潮和终曲效果的戏剧化形式，而是……每一个瞬间都是一个中心，它与所有其他部分相连接，但能够自行独立。”[1]

这些在音乐结构方面的变化没有任何地方比在主题方面——主题在传统音乐中对于明确运动方向（和决定音乐性格）是如此的重要——体现得更清楚明显的了。在 1950 年代，织体的同质化 [homogenization] 和伴随着的旋律与和声清晰度的消失（包括其他等级体系的织体差异的消失），使得创造令人信服的线性运动的可能性成为问题。这种把作曲元素当作可分离的和可置换的实体进

---

1. *Texte I* (Cologne,1963), p. 190.

行处理、通过持续的半音饱和和音区弥散而对音程关系的平等化处理、以及因喜用不间断的节奏连续运动而导致的对节拍秩序的消解——所有这些，创造出 381 了一种中性化的音乐内容，它消解了诸如旋律、对位及和声这些传统上在形成一个独立和有组织的音响整体的过程中可辨识的成分。作曲家们开始以织体的密度和音色的平衡这种全方位的态度来思考音乐，以求在基本的作曲方法上得到重大的调整。

从点描主义到音群作曲法

当欧洲的序列主义作曲家认识到对于个别元素的如此强调模糊了整体结构（具有讽刺意义的是，作曲家越是在每个瞬间创造出独特的音乐语言，整个作品就越是趋向于一种无差别的同一性）中的区别时，他们开始把序列的原则扩展到更大的形式范畴：部分间的时间关系、织体密度的变化、音区的变化等等。但是，他们把序列的原则越多地应用到这些更大的范围，他们就不得不越多地放弃对个别细节的控制。由于细节变成了整体效果的附属品，因此关注点就从那些个别的成分移向了整体形态方面。这导致了对于基本作曲法的一个重新定位：鉴于以前的序列作曲家一直是“点描式地”进行创作，即用单个的元素开始并通过一种本质上是附加的过程来构建较大的结构，那么他们现在就应以一种整体的概念来开始，并且仅仅在随后才来处理会带来所希望的整体结果的那些单个细节。

这一发展可以在施托克豪森 1950 年代创作的音乐中清楚地追踪到。他的最早的一些序列作品在概念上是坚定的点描风格的：“所有的形式都由点、由单个音发展而来。” 1952 年他这样写道。[2] 不久，他就转向了他所称作的“音群作曲法” [group composition]，在这种写法中，作曲家强调的是更大的音乐片段（它们由一些复杂的音响组合构成），和那种能够把大量的音符组合在一起的方式，而不是强调个别的音程和个别元素之间的关系。

---

2. *Texte I* (Cologne,1963), p. 36.

甚至在《钢琴曲 I》(1952)这部相对较早的作品中(前一章曾简单地讨论过),这种趋势就明显地存在了,但是体现施托克豪森这种新方法的最重要的作品是为三个管弦乐队而作的《群》(1955—1957)。《群》由许多不同的曲式片段或称"音群"组合而成,其中每一个都具有自己独特的音乐性格——其音乐性格非由诸如动机、特性音程或和声等这样的特色所决定,而是由总体音程含量、平均的时值长度、音区范围、乐器的音响和织体密度这些被共性化382 了的属性所决定。当织体的密度变得如此重要以至个别的音符不再被精确地构思时,音群的概念走到了它的极端——所有的东西都趋向于融进一个共性化了的总体效果中。在这种情形中,施托克豪森谈到了"统计音乐"[statistical music]——即,仅仅依靠大约的指示而写作的音乐。在 1956 年写作的一篇关于统计曲式[statistical form]的文章中他评论道:"现在,这是一个涉及音的音群中密度程度、运动方向、速度、变化的速度、平均力度等级、力度变化、音色以及音色的变化方面的问题。"[3](正是这样的思考在其后很快导致了施托克豪森在他的作品中结合了不确定的因素。)

《群》的三个管弦乐队表现为三个同时出现的形式上的连贯进行,每一个都带有它自己音群的独立连接方式,并产生出由两个或三个个别音乐线条(每一个本质上都是自身完整的)构成的多层织体。这些独立"音乐类型"[musics]的组合



1958年在科隆的西德广播电台为施托克豪森《群》的首演而进行的一次排练。三位指挥家分别是作曲家本人(管弦乐队1,左边)、布鲁诺·马代尔纳(管弦乐队2,中间)和皮埃尔·布列兹(管弦乐队3,右边)。

3. *Texte I* (Cologne, 1963), p. 77.

在调性音乐中是很少见的，因为为了不使和声的、旋律的以及节奏的内容相互抵消，不同的层次必须相互很好地协调起来，并且对比的级别因而也是受到严格限制的。但是，由于像《群》这样的一个作品并不依靠特别的和声与音程的对应一致或规则的节奏模式，因此，组合的可能性实际上是无限的。并且，各层次间越是不同，它们在组合中就越是能够作为单独的实体被感受到。

谱例XVIII—1：施托克豪森，《群》，片段



在《群》中，因为同时出现的音群被分配给了三个在音色和空间上明显不同 384 的、各自配有一个指挥的管弦乐队，因此音乐的分离感被大大地加强了。这个作品突出了一个多维时间场，在其中，分离的层次以它们自己独立的速度进行着，并通过一个序列化引导出的节拍器关系比例得以协调。（在谱例XVIII—1中所示的这个片段就说明了这三个管弦乐队的关系是如何用乐谱的方式来显示的。）乐队的分离看起来使声音能确切地从一个分声部“运动”到另一个分声部。施托克豪森 1956 年就开始在两个较早的作品中分别地探索了这种时间和空间的区别，它们是：为木管五重奏而作的《速度》和电子音乐作品《少年之歌》。

《群》代表了一种 1950 年代期间被许多作曲家采用的作曲方法，这种作曲方法置织体（就它的最广泛意义而论）于音乐关注的中心，并且把它当作音乐内容的主要载体。施托克豪森总谱的结构主要是以织体与音色的变化来构思的。有时，分离的乐队声部独自地显示出来，而在另外的时候，他们则混合成复杂的整体；偶尔，他们甚至在一个共同的速度上短暂地同步结合起来，在再次分离之前暂时共享材料。织体类型的涵盖范围从纯粹的点描式（它的密度要低到足以使每个个别事件可以被分别地和明晰地听到）到由统计法形成的复合体，在这个复合体中如此多的事件同时发生，以至于听者只能获得一个模糊的整体印象。

与施托克豪森不一样，布列兹没有对音群作曲法的理论作过明确的表述，但是他在那个激进的点描式作品《结构Ⅰ》之后也经历了类似的发展过程。他的接下来的一个作品，即为女中音和六位乐器演奏者而作的《无主之槌》（1954），就公开放弃了较早作品中的那种细节化的、一个音符对一个音符的序列写作特征，而是偏向于一种更加有弹性的、表面上自由的音乐进行，竭力地抵抗毫无掩饰的序列的阐释方式。与此写法相符，《无主之槌》近乎一首幻想奇特但却受到高度控制和小心翼翼调节的即兴曲。

如布列兹对乐器的选择所暗示的那样，《无主之槌》在对音色和织体的强调上表现得特别明显：中音长笛、木琴、颤音琴、吉他、中提琴和一组不带音高的打击乐器都用了中、高音区范围，女中音也是如此。这样，这个作品似乎没有低音了（或基础），但是却如同是在一个没有重力引力的环境中自由地漂浮一样。在这些与音区相关的各种音色中，相似之处（例如在中提琴和女中音之间）和不同之处（例如在用槌棒敲击的打击乐器的短击和持续的长笛线条之间）这

两方面都得到了开发。持续变化的音色层和节奏活动赋予了这个作品一种流动而炫丽的特质，这在当时是没有先例的，但是很快就被许多人所模仿。

《无主之槌》还反映了布列兹在曲式概念上的一个新的方向。在该曲的九个乐章中，除了两个乐章外，其他乐章的总谱都是为选自于这个完整乐队的独特的乐器组合而写成的。（两个例外，即第六和第九乐章，在总谱上包含了整个乐队组合，不过它们在无音高打击乐器的选择上也有不同。）不仅如此，每一个乐章都有一个明显的织体特色，这样——借用施托克豪森的术语——每个乐章在整个结构中都构成一个“音群”。如同在《群》中那样，特定的“音群”与其他的音群都有着相对紧密的呼应关系，并在整个作品内构成更大的联系。

385

该曲的总体布局复杂且表现力丰富。四个声乐乐章（根据超现实主义诗人勒内 · 夏尔的诗文配乐）作了不对称的分布（第三、五、六和第九乐章），而五个纯器乐乐章构成了对这其中两个乐章的“注释”[commentaries]。两个“未被注释的”[uncommented] 声乐乐章是成对的第五和第六乐章，它们是根据相同的歌词而配写的不同的音乐。尽管意义难以捉摸，但相关乐章间的呼应关系还是具有关键意义的。例如，第六乐章的声乐部分与它的三个器乐对应部分（即第二、四和第七乐章——其中两个乐章处于它们“注释”的材料之前）都具有无音高打击乐声部（这些声部通过相对规则的和明确的节奏模式构成）的特点，并与更加华丽和在节奏上精心处理的音高成分形成了相互抵消。典型的例子可见选自第二乐章中的一个片段（谱例XVIII—2）。

谱例XVIII—2：布列兹，《无主之槌》，第二乐章，第 67—69 小节



注释的观念——即大量的重新陈述或同一材料的不同表述形式——一直是布列兹创作中的一个不变特点，并且毫无疑问地与他以前提到的让作品为了后来的修改而保持未完成的倾向有关。

尽管《群》和《无主之槌》代表了欧洲序列主义的同一个阶段，并且同样地影响深远，但是它们的不同之处是巨大的，这些不同之处反映出它们的作者各自的气质和民族传统。例如，施托克豪森作品中的那种戏剧性的、剧烈分断的和有高潮指向的音乐形态，就与布列兹那种更为抒情的和微妙曲折的音乐姿态形成了显著的对比。施托克豪森后来证明了自己是一位更具创新精神的作曲家，386 他总是在寻找新的音乐探索领域，而布列兹的探索则基本保持在他所做的发展方面。甚至布列兹后来对不确定性有限的使用（第十七章中已讨论），都可以被看作是《无主之槌》中连环注释所体现的"多重表述形式"[multiple versions]观念的一个扩展。

在1950年代之后，序列主义被绝大多数年轻的欧洲作曲家完全放弃了。但英国人布莱恩·费尼霍夫（1943—）是一个例外，这位作曲家近来越发地发展起一种具有序列化导向的让人吃惊的复杂风格来，所产生的丰富细化了的复调织体甚至超过了《群》和《无主之槌》。费尼霍夫的《转置》（1975），一个为六位演唱者和室内管弦乐队而作的巨型作品，就展示了一个非同寻常的、通过所能想象得到的最复杂的材料而创造出意味深长的表述的才能。尽管有着这种由同时竞相表现的细节所造成的极大的丰富性，但是，乐曲的整体形式由于音色上相互区别的部分的对比（这些对比通过细微的等级设定获得）而显得清楚和明确。

费尼霍夫以他总谱的那种极度艰难达到了一个明确的表现目标。在他为独奏长笛而作的《卡桑德拉的梦之歌》（1971年）总谱的序言里，他写道：

> 一个"优美的"、有教养的演奏并不旨在照本宣科：一些特定演奏方式的组合无论如何都是不能严格实现的（某些动态的组合形式），否则会导致复杂的、某种程度上不可预知的结果。不过，一个有效演奏的实现将只会产生于这样一种坚定的努力，即尽可能多地去再现出织体的细节；这种由于乐器本身自然条件的限制而产生的偏离和"不纯"或许可以被看作正是作曲家的创作意图。

在这里，不确定性的概念（以及梅西安的"不可能性之魔力"[the charm of impossibilities]的概念）具有了一种新的含义。

依靠严格的序列手法和更为直觉化构思的调整（这令人回想起1950年代的施托克豪森）这两者的结合，费尼霍夫在今天的音乐中为自己找到了一个独特的定位。但是，他显然是在当今音乐的发展潮流中逆流而上，至少与他自己同属一代的其他作曲家代表了另一种方向，他们中的绝大多数人都避免由整体序列主义而造成的织体和形式的复杂化，他们所喜欢的是更简单和更直接的音乐。

织体音乐

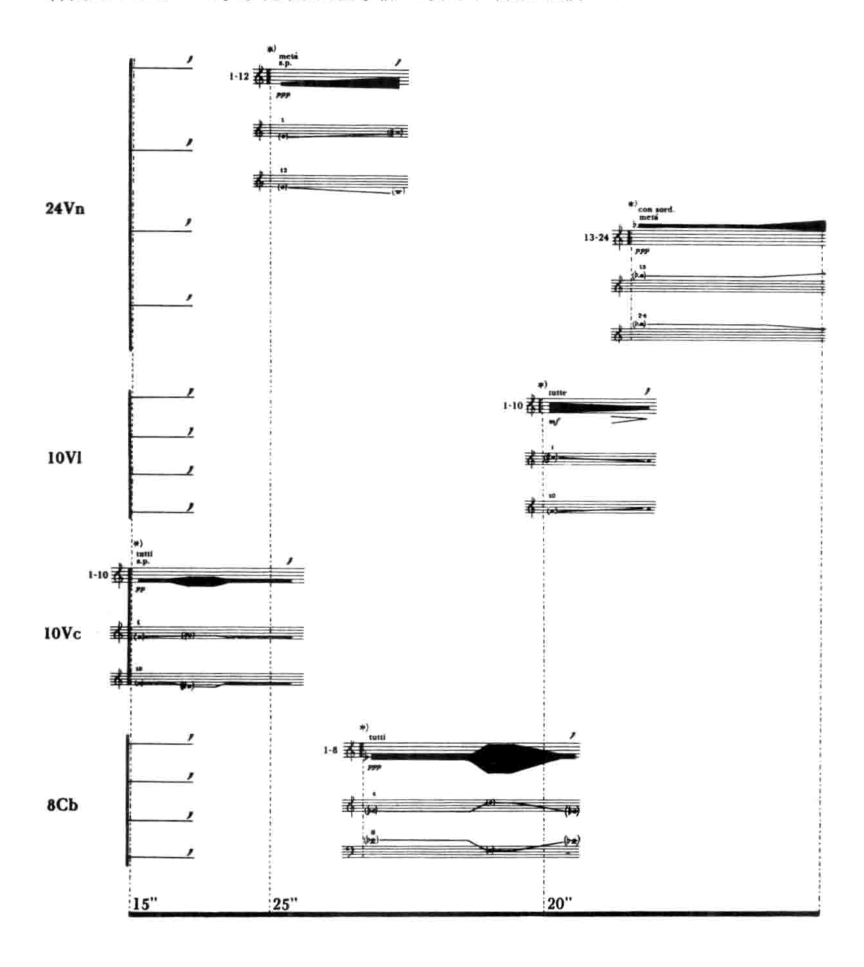
1950年代后期，出现了这样一种趋势，即通过音乐更广泛的音响属性而不是以个别细节的积累来建构音乐，这一趋势在两个东欧人即波兰人克里斯托夫·彭德雷茨基（1933—）和匈牙利人乔治·利盖蒂（1923—2006）的作品 387 中以一种特别引人注目的形式表现出来。

在1956年后的几年中，波兰音乐面对西方的影响来说享受了一段不平常的开放时光，并在每年一度的华沙之秋音乐节这样一个国际化的氛围中有所展示。彭德雷茨基的几部早期作品，如《大卫赞美诗》[*Psalms of David*, 1958]和《诗节》[*Strophe*, 1959]，尽管是松散的序列化写法，但已经显示出一种对通过把几乎每一个音和它相邻的一个或两个半音结合起来而建构半音化音高片段的偏爱。这种趋势最终导致了彭德雷茨基把他的关注点从个别音高转变到"音簇"[clusters]上，即由相邻音级（通常为半音关系）构成的均匀分布的音带。更早的一些作曲家，特别是亨利·考埃尔，已经使用过音簇，但通常是作为固定的和内部无差别的音块[blocks of notes]，其作用如同对一个单音的复杂化八度加强，或者如同纯粹的打击乐音响。与此相对，彭德雷茨基把音簇当作一个作曲技术发展的新起点，使它经过不同类型的发展过程——例如，通过改变音区、音域或密度的变奏。但是，如同考埃尔的音簇一样，单个音高是从属于这个单音被包含其中的那个音响整体的，并且更加难以被觉察到。

为五十二件弦乐器而作的完成于1960年的《广岛受难者挽歌》，是彭德雷

茨基最早的一批音簇作品之一。谱例XVIII—3就是该曲总谱中的典型一页。在这里，十把大提琴开始了一个新的部分（与前一页保持下来的音型模式有短暂重叠），演奏的是一个半音化音簇，这个音簇扩展于齐奏的F音，然后再回到这个音上（在总谱上以一个宽度合适的黑带所标记的整个音簇来表示，连接了最外面两件乐器的各个声部）。这种楔形的图案然后被其他乐器组在对比的音区作了模仿：十二把小提琴、低音提琴、中提琴和第二组的十二把小提琴。这里的模仿是非常自由的；例如，先出现的十二把小提琴仅仅模仿了这个原始乐思的扩展部分，而中提琴仅仅模仿了紧缩的部分。

谱例XVIII—3：彭德雷茨基：《广岛受难者挽歌》，No.10



由于在这样一种半音化音带中不可能听到每一个个别的音高，因此，听者只能觉察到一个没有音高区别的、具有一定音域范围和力度等级的音响整体。于是，其效果就成了“噪音化的”效果，而不是一个有着明确音高的音组的效果。（在这里，序列主义削弱音高和音程区别的倾向产生了根本的结果。）确实，通观这部作品以及创作于这一时期的其他作品，彭德雷茨基从根本上讲是不顾及乐音与噪音之间的所有区别的，而是自由地运用一个所能获得的广泛的声音资源。尽管《广岛受难者挽歌》的总谱是为正常的弦乐器而写的，但是为了扩大音响的表现可能性，大量特殊的演奏技术被引入进来，例如在弦乐器的弦尾和琴马之间演奏，在琴马后或就在弦尾上演奏，用手指敲击音板等。 388

《广岛受难者挽歌》把这些不同寻常音响组合成各种各样的织体模式，通过对它们进行变形、展开以及相互协调的处理，创造出整个乐曲的结构形式。传统的旋律、和声以及节拍的概念完全不存在了。谱例XVIII—3中的节奏指示可通过参看一个规定曲式片段所占用的秒数来获得，而这个曲式片段内每一个事件的精 389 确位置则仅有大概的指定。不过，许多东西在《广岛受难者挽歌》中仍然是传统的。谱例XVIII—3中的“模仿”手法就是许多贯穿于这个乐谱中的类似卡农[quasi-canonic]的技术之一，而大的结构也体现出一个清楚的ABA模式：一个以较为点描化手法构思的中部，和两个与之形成明显对比的、以音簇为主的前部与后部。

利盖蒂比彭德雷茨基年长约十岁，他就学于布达佩斯音乐学院，在那里，战后的音乐形势——以及与西方的接触——比在波兰严峻得多。虽然因受巴托克的影响他的早期创作主要建立在民间音乐的基础上，但是在私下利盖蒂对于更加实验性的创作手法却满怀兴趣。当在1956年的暴动期间逃离匈牙利后，他先在德国安顿下来（在这里与施托克豪森建立联系），然后定居到维也纳，并很快变成了欧洲先锋派主要人物之一。如同彭德雷茨基，利盖蒂在1950年代后期开始用音簇进行创作，在一系列探索音簇可能性的作品中，最重要的一个作品就是管弦乐曲《大气》（1961）。

鉴于彭德雷茨基趋向于把音簇处理成由无区别的个别声部组成的“固体式”音块，利盖蒂则以不断变化而产生出细微变形的内部形态的分离声部（尽管大部分是不能被个别感受到的）来构成音簇。在写出数目众多的运动着的声部时候，他使它们连续不断地交换位置，产生出在一个本身保持静止状态的织体复合体中的一种内部运动的感觉。在《大气》的一个段落中，利盖蒂运用了严格的卡

农手法来简化一个占据庞大空间的音簇，其进行过程循序渐进并且被小心地控制着；起初的跨度有约四个八度，最后从音区的两个极端向内溃缩到围绕中央C的一个四音半音片段。这样，该片段就以另一种方式完成了在彭德雷茨基的那个片段中（谱例XVIII—3）由中提琴实施的过程，但是所用的时间则长的多。这个片段由于精心设定的（和用传统方式记谱的）节奏关系也显得更加准确清晰，它所包含的是这样一个的音簇，即它的内在和外在都处于运动之中。

彭德雷茨基的《广岛受难者挽歌》和利盖蒂的《大气》这两个作品都证明，它们在公众方面获得了巨大的成功。由于在整体形式和创作意图上相对易于把握，它们在1960年代的几年间被广泛地安排上演（以及被模仿），并且作为从整体序列主义的苛刻和严厉的一种转向的标志而受到听众的欢迎。但是，这样一种极端化织体概念的局限（就其对纯表面化效果的强调而言）是非常明显的，因而彭德雷茨基和利盖蒂两位作曲家在1960年代都转到了新的方向中去。

他们遵循不同的创作路线这一事实，部分地反映在了刚才提到的两个作品中390 明显表现出来的不同处理上。作为两人中更加倾向传统和表现直率的一位，彭德雷茨基后来转向了传统的体裁，并且开始把更有旋律性和调性化构思的段落并置起来以抗衡纯织体性的段落。他的两部大型合唱-管弦乐作品，即《圣卢克受难曲》（1965）和《乌特伦亚》（1971），就忠实地遵循了它们宗教歌词的戏剧化和形式化结构。虽然总体概念主要依靠了巴赫的受难乐，但是大部分声乐写作模仿了礼拜式圣咏［liturgical chant］。在《圣卢克受难曲》中被再次引入用来在终止点产生稳定感的三和弦，在整个《乌特伦亚》中变得更加重要了。同样，为小提琴和管弦乐队而作的《随想曲》（1967）把传统的动机音型和音簇式的材料结合了起来，构成了清晰表达的、模仿调性音乐那种带有目标导向属性的乐句。在更近以来的作品中，例如歌剧《失落园》（1979），彭德雷茨基甚至更加公然地回到了三和弦式的调性，即采取了一种与十九世纪后期浪漫主义具有直接联系的半音化和声写作风格。

利盖蒂后来的发展路线则比较曲折。1960年代期间，他开始以一种更加集中的方式用在《大气》中出现过的那种卡农手法来进行创作，并且更加强调线性结构。这一发展过程可以从以下两个管弦乐作品中看出：《远方》（1967）几乎是完全的卡农结构，尽管听众仍然主要感受到的是整个织体而非清晰奏出的个别声部，而在《旋律》（1971）中，为了使线性结构能够被听到，织体则做

了充分的稀释处理。这两个作品与《大气》相比半音化都较为减弱，在《远方》中甚至有某种明显的“调性”，因为作品中的音簇常常出自并回归到一个单音上，这样就使得一些单个音可以作为暂时强调的点而呈现。

作为一位喜欢发展不同的作曲方法和用不同的材料种类进行创作的作曲家，利盖蒂是难以在风格上被分类的。他的两个引人注目的作品，即《探险》(1962)和《新探险》(1965)，是为声乐而作的室内乐，声乐部分使用了一种特别创造的、包含大量非传统声音的“语言”。更近以来，他还创作了——以丰富的技巧和幽默——他自己的具有鲜明个性的简约主义音乐：《带有莱奇和赖利特点的自画像(也包括肖邦)》，他的《双钢琴曲三首》(1976)之一。而另一方面，他的《圆号三重奏》(1983)在创作概念上是非常传统的，像他的早期作品那样，该作品深受巴托克的影响。

新乐器资源

强调织体以及强调音乐的纯音响和色彩因素所带来的一个副产品，就是使传统乐器的演奏技术获得了在一些以往从未涉足过的领域的扩展。由于乐音与 391 噪音之间的区别变得越来越模糊，使得过去构成“音乐材料”的资源范围空前地扩大了。在某种意义上讲，任何[*any*]声音现在都可以被当作“音乐”，并且可以被结合进这个新的创作框架内。(这一点可以清楚地联系到在电子音乐中的发展和凯奇创作观念中的发展，以及更早的未来主义者和瓦雷兹。)

在乐器演奏方面，以非传统方式演奏传统乐器成为一条发展的主线。这经常使得一种对乐器有目的的“错误演奏”成为必要，即让某乐器奏出一些本不是它要奏出的声音。一些新的弦乐演奏方式已在彭德雷茨基的《广岛受难者挽歌》中提及。其他的一些创新包括木管乐器的“复音”[multiphonics](几个音同时发出，通过“附加”指法和超吹技术产生)；让气息穿过铜管乐器但不使之产生音高；击打木管乐器上的按键；在木管乐器上哼出声音并演奏；在一个脱离了管乐器的吹嘴上吹气；演奏一架在琴弦上放置了金属片的钢琴；用打击乐器的槌棒在一个低音提琴的琴弦上演奏(需要两位演奏者，一位用手指拨弦，一位用槌棒击打)；把正在发音的大锣放进一桶水中(这样可以“拉弯”它的音

高）；用放置在鼓的上端上的金属圈［crotales］敲打定音鼓等。

1960年代期间，某些演奏家开始专攻这种非传统的演奏技术，并且鼓励作曲家去写探索这些演奏技术的作品。有时，这些演奏家就是作曲家本人：其中有双簧管演奏家海因茨·霍利格（1939— ）、长号演奏家文科·格洛波卡（1934— ）和斯图阿尔特·登普斯特（1936— ）以及单簧管演奏家威廉·奥·史密斯［William O. Smith，1926— ］。在这方面尤其活跃的作曲家包括美国的乔治·克拉姆和罗伯特·埃里克松（1917—1997），阿根廷的莫里奇奥·卡格尔和意大利的卢恰诺·贝里奥。贝里奥创作了一个名为“序列”的、为不同的无伴奏独奏者而作的作品系列，其设计就是要通过完美的作品框架展示新奇的乐器和人声的技术。

尽管具有明显的创新特征，但是这一发展仍可以被看作是贯穿于二十世纪的一个持续过程中的最近阶段，反映了所有后调性音乐实质上对于音色特性的强调。勋伯格对说话音调［*Sprechstimme*］和舌振动技术［flutter-tongue］的使用以及巴托克对诸如“靠琴马”［*Sul ponticello*］和“拍击拨弦”［snap pizzicato］这些非常规弦乐技术的运用，是这一发展明显的先兆。但是，在二十世纪上半叶，这样的实践主要是作为在传统语境内的一些“偏离现象”出现的，而在最近的音乐中，这些新技术常常呈现出一种等同于或比那些“正常的”演奏模式更重要的作用，并且使用这些新技术的作曲家的数量也代表了其总体数量上的绝大多数。

随机音乐

392 尽管伊恩内斯·泽纳基斯（1922—2001）的创作观念产生于与序列主义音乐完全不同的前提，但是，一种对大规模音块的偏爱同样构成了这位希腊作曲家音乐的特点。在经过了作为一名工程师和数学家的训练之后，他起初担任著名瑞士裔法国建筑师勒·科比西埃［Le Corbusier］的助手，并且开始对把某些数学计算的类型转化到建筑计划的视觉设计中产生兴趣。工作在这样的方式下，泽纳基斯在帮助设计两个著名的科比西埃建筑作品中起到了很大作用：拉·杜瑞特修道院［the convent of La Tourette］和为1958年布鲁塞尔世界博览会设计的菲力普展览馆大蓬［Philips Pavilion］。

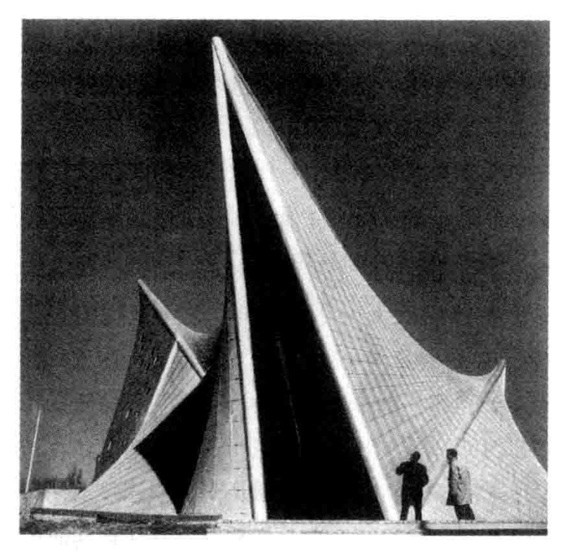
泽纳基斯年轻时受到过一些音乐训练，1950 年，在遇见了勒 · 科比西埃后不久，他重又开始随梅西安学习音乐。由于受到音乐与建筑两者间如此近的类比（他感到这两者都可以被看作是对抽象数学计算的具体实现）的启发，泽纳基斯变得愈加着迷于音乐的结构问题。他为菲力普展览馆大蓬所作的设计实际上就是以另一种不同的媒介所做的一个标新立异的成果，而这个成果来自于他最初在一部管弦乐作品《变形》（1954）中所发展的一些观念。在这两部作品（建筑的和音乐的）中的一个一目了然的联系点，可以在那些一直转移着的、"流动的"建筑物直线以及音乐的聚合和离散的滑奏中看到。

与 1950 年代早期绝大多数欧洲先锋派作曲家不同，泽纳基斯并未受到过序列主义的影响。他在一篇写于 1954 年的关于"序列音乐的危机"［The Crisis in Serial Music］的文章中评论道，在这种音乐中，"线性复调因它的极端复杂化而把自己给摧毁了"，所产生的"除了在不同音区出现的音团外而没有任何其他东西"，并且还指出了序列方法那种"确定性的因果关系"和"一种在整个音谱范围之上的非理性和偶然性声音分布"[4]的实际效果之间的自相矛盾。泽纳基斯也不接受当时由凯奇发展的机遇音乐。"对我自己来说"，他在后来的一次谈话中谈到，"这……是对语言的一种滥用，和对一个作曲家的作用的取消。"泽纳基斯自己的复杂织体形态的概念一方面拒绝自由的非理性和非确定性，另一方面也拒绝严格的确定性，而取而代之的是企图把确定性和非确定性整合到一个更加包容的理论框架内。

为了寻求一种适合于块状声音效果的因果关系，他开始把数学的概率理论应用到音乐中来，特别是由十八世纪瑞士数学家雅克斯 · 伯努利提出的"大数定律"［law of large numbers］。通俗地讲，这个定律就是，一个偶然事件（如投掷硬币）发生的次数越是增加，结果就越是会倾向于一个确定的目标——在这种情况下，出现一种硬币正反面的均等分布结果。通过借用伯努利的一个术语，泽纳基斯把按这些条件构思的音乐称作"随机音乐"［stochastic music］——即，音乐在细节上不确定但却向着一个明确的目标发展。 393

概率论（以及相关概念如空气动力学理论）与泽纳基斯音乐的关系可以通

4. "La Crise de la musique sérielle," *Gravesaner Blätter*, 1 (1955) : 2.



伊恩内斯·泽纳基斯在帮助勒·科比西埃为1958年布鲁塞尔世界博览会设计菲力普展览馆大蓬的工作中发挥了重要作用。埃德加·瓦雷兹的《电子音诗》就是为在博览会期间在这个建筑中演出而创作的。

过仔细考察他所喜欢的音乐组织的类型而看出来，他用“云”[clouds] 或“星系”[galaxies] 这样的名称来称呼这些音乐组织的类型。在这些组织类型中，单个音仅仅是复杂地相互作用的一个音集中的一分子，每一分子自身几乎没有分量和重要性（这句话的意思是，每一个音可以说是“不确定的”）。但是，整个结构是仔细地计算了的，并产生了一个明确的、预先设定好的结果。尽管泽纳基斯使用数学的计算方法来帮助形成这些“或然的”[probabilistic] 或“统计学的”[statistical] 音乐事件，并决定它们在整个作品中的分布，但是他仍然坚持“音乐必须主宰一切”。数学仅仅是一种工具，并且当把计算转换为精确标记的音乐符号时，泽纳基斯总是按纯粹的音乐目的来调整它们。

以数学计算为基础构造曲线图形和随后把这些图形转换成音乐符号的过程，可以在引自泽纳基斯《形式化的音乐》[*Formalized Music*，1963 年] 一书的一个例子中看到，该例以相当可观的技术细节展示了他的创作方法。谱例 XⅧ—4a 中的曲线图形呈现了《变形》中一个滑奏片段的原始坐标，而谱例 XⅧ—4b 则显示了它的音乐结果。这个段落以两个半音化音簇开始，第一个在音区较低的弦乐器上（第 309 小节），第二个在音区较高的弦乐器上（第 310 小节），在这两个音簇发出之后，两个乐器组很快通过滑奏分布开来，其中一些乐器在进行中淡出，而其他的则继续到第 314 小节，在此，它们汇聚到一个两音（C♯ 和 D）

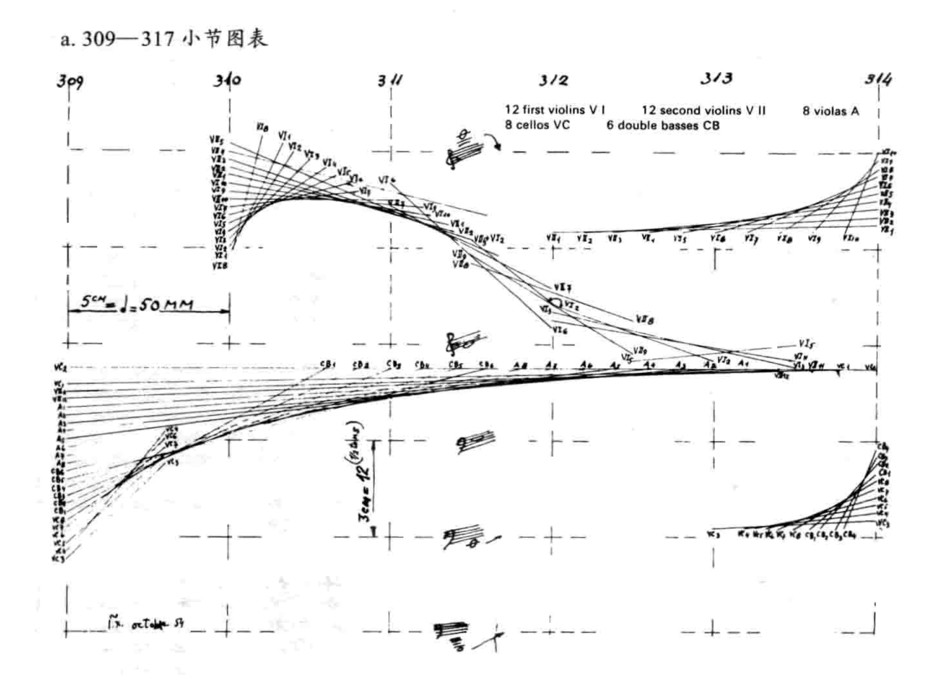
394

构成的中音区音簇上。有一些接近于一种倒转的进行与前面这个过程的后半部分相重叠在一起：组成两个新的弦乐小组的乐器（包括前面已经淡出的那些乐器）在第 312—313 小节分别地进入，并且以滑奏进行至在第 314 小节强拍处的两个半音化音簇（在第 2 个十六分音符处跟随着在这两个音簇各自最高音上的齐奏）。

这个段落在一个织体变化的完整过程中被表现出来：一个通过连续音高运动（滑奏）带来的音区范围和密度的变化，先是向着一个收缩的方向，然后是向着一个扩展的方向。但是，具有典型泽纳基斯风格的是，这个过程不是被完全“决定了的”，因为并不是每一个部分都是促成这个音高进行模式的因素，这个音高进行模式是整体运动的结果，但并不是每一个个别因素的结果。确实，某些部分直接与这个模式相矛盾（例如在第 310 小节处音簇中的低音乐器）。因此这个段落仅仅是“趋向于”它的明确的、确定的目标。

谱例 XVIII —4：泽纳基斯，《变形》

a. 309—317 小节图表

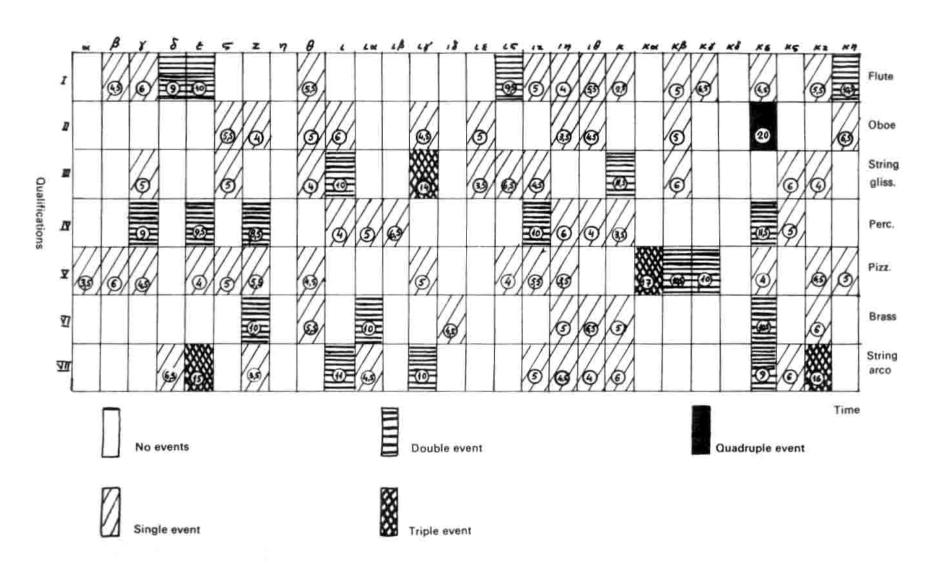


b. 第 309—317 小节乐谱



第二个引自泽纳基斯著作的图表（谱例XVIII—5）呈现的是为一个完整作品而设计的曲式“矩阵”[matrix]，这个作品即是为二十件乐器而作的《声音的喷射》(1958)。在这里，计算决定了不同类型音乐事件(由音色决定)的出现频率，以及这些事件在整个作品中的分布。沿着纵向轴排列的八个方形与八个不同的音色组相对应，而这八个不同的音色组通过划分乐队而构成。(这些都在这个图表的最右边表示出来，“长笛”在这里代表长笛、单簧管和低音单簧管三重奏，“双簧管”代表双簧管和大管。）横向轴详细记录的是时间维度，每一个纵栏等同于以速度定为每分钟二十六个四分音符下的六个半小节。正如矩阵的下方所示，各个方形的图案指定了在所规定的音色组内活动的范围。(“事件”这个词在这里实际上所指的是一个平均的活动水平，即一个“单个的事件”大约等同于每个方形三十二个“声音”。) 396

谱例XVIII—5：泽纳基斯，《声音的喷射》的矩阵



这样，《声音的喷射》就包含了二十八个声音“场”[fields]（大致与施托克豪森的“音群”相对应)，每一个纵栏就是一个场，每一个场都包含一个或多个由对比的音色和对比的活动等级而形成相互区分的织体层。这个图表还显示出，这个作品包含有三个曲式部分，它们清楚地由两个完全无声的片段分开（第

8 个纵栏和第 24 个纵栏）。在以一个仅包含一个单一音色的场开始之后，音乐随着第一部分的发展在织体的密度上渐渐地建立起来。密度最大的场——也是唯一一个包含“四种事件”的场——跟在第二个无声片段之后，对于这个作品的397 高潮来说，它占据了（作为倒数第四个纵栏单位）一个“传统的”位置。于是，对于这个矩阵来说，既有一个数学的基础，也有一个音乐的基础。

游戏的理论与概率论是密切相关的，泽纳基斯以这个从场的理论中生成的观念为基础创作了两个作品，即《决斗》（1959）和《战略》（1962），在这两个作品中，两组演奏者根据详细制定的规则在音乐上进行相互“竞赛”，而乐曲结束时出现一个指定的“优胜者”。另外一组作品，包括为钢琴而作的《基础》（1964）和为大提琴而作的《阿尔法规则》（1966），包含了泽纳基斯所称的“符号音乐”[symbolic music]，这种音乐建立在从符号逻辑提炼出的概念之上。更近以来，他让他的音乐走向了明显的音乐历史的典故。《美狄亚》就是一部从 1967 年为塞内加 [Seneca] 的同名悲剧而作的作品总谱中抽取出一些片段而构成的组曲，该曲不仅在织体上比早期的作品更加透明，而且包含了重复的素歌似的男声合唱段落，明显地要想唤起古希腊的氛围。

虽然泽纳基斯作品的复杂性所表现的他的创作方法中的独特技术细节只能获得那些具有良好的数学背景的人所理解，但是对于许多人来讲，他的音乐的冲击力是立刻使人感受到的。确实，泽纳基斯曾经声称，他所使用的数学理论实际上是“普遍的法则”，因此，当被转换成音乐语言时，它们对于任何抱有同情心的听众来说，也是容易被理解的。

美国音乐中的相应发展

尽管独立于欧洲的同行而发展，但是两位重要的美国作曲家埃里奥特 · 卡特和拉尔夫 · 沙佩的创作风格却体现了相似的曲式和织体的思维方式。卡特（1908—2012）在 1930 年代曾随娜蒂娅 · 布朗热学习过数年，他的早期作品与布朗热的教导以及当时法国和美国音乐的流行趋向是相一致的，具有新古典主义甚至“平民主义”[populist] 的性质。但是某些作品，例如《第一交响曲》



埃里奥特·卡特（右）1961年在一个艺术画廊与斯特拉文斯基交谈。

（1942），就显示了一定程度的节奏与曲式上的复杂性，以及一种对展开过程的关注，这种展开过程对卡特变得越来越重要，并且最终导致了他远离他看作是新古典主义的“静态反复”和“方整性表达”［squared-off articulation］的那种东西。

1940 年代中期，卡特对于构成一种更加连续、不间断的节奏运动开始感兴趣，并特别关注于逐渐的变化和演进的过程。这导致了他设计出一种所谓的“节拍转调”的新的节奏技术，并且首次在 1948 年创作的《大提琴奏鸣曲》中得到运用。398 “节拍转调”这个术语（它并非由卡特杜撰）实际上是一种误用，因为产生变化的并不是节拍而是速度；基本的律动通过对它的总时值进行某种几何式细分（或翻倍）和把它作为一种不同时值（分别作为更快或更慢）的新的律动来处理而被改变。这个结果是在律动比率中的一种比例的变化——换句话说，一种速度的变化。

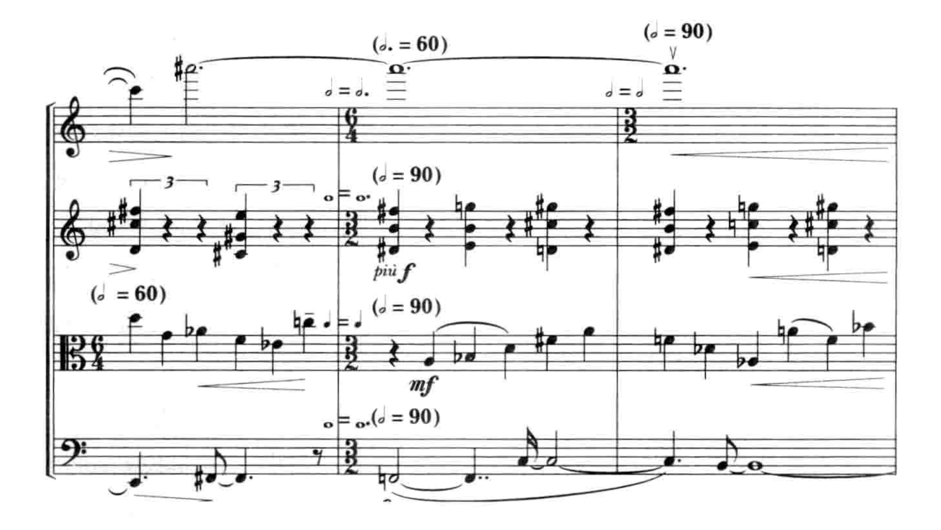
一个选自《第一弦乐四重奏》（1951 年）开始部分的段落提供了一个例证（谱例 XVIII —6）。在这个段落的开始，速度是𝅗𝅥= 60（或♩= 120）。但是，在第 31 小节处，最初二分音符的三等份划分（之前由中提琴确立）变成了新速度的“支点”［pivot］。两个中提琴演奏的之前四分音符三连音，现在被重新定义为一个

新的二分音符，其结果即产生出按最初时值三分之一看待的二分音符的加速度，这样，这时的速度等于 90，而取代了 60。（这个变化在第 31 小节才完全在记谱上实现，这时，速度的变化在第二小提琴的加速和弦中变得显而易见。）在这个例子中，速度变化的结果在本质上等同于一种赫米奥拉［hemiola，即三比二］节奏，但是，卡特以常规的方式使用这个技术，却产生了复杂得多的比例关系。

卡特的发展使他在曲式的复杂性和模糊性方向上更加走向一种对"运动、变化、进行"的关注，严格或机械的反复在其中几乎找不到存在的位置。节拍转调技术构成了一种新创作概念的一个方面，在其中，所有的因素——速度、节奏、音高结构以及甚至曲式本身——在一种永动的状态中存在着。音乐的时间被当作是一种多层次的，表现出性格的同时对比，每一个织体成分都尽可能地做到399 具有个性化。因此，在谱例XVIII—6中，每个乐器不仅具有自己本身的音乐特性，而且还在主要的共同节拍之内以自己的速率运动着。（除了第一小提琴在第 30 小节处打断了它自己的节奏模式，所有四个声部都有自身相对一贯的节奏模式。）

谱例XVIII—6：卡特，《第一弦乐四重奏》，第 27—32 小节





《第一弦乐四重奏》是卡特深入探索这些观念的一部早期作品。新古典主义作品本质上自然调性的风格让位于一种较灵活的半音化写作，这种写作建立在反复出现的音程（或“和弦”，因卡特喜欢这样称呼它们）集合之上。但是，最具创新的是因卡特节奏连续和变化的观念而产生的曲式特征，这种节奏的连续和变化对“乐章”（作为一个带有一种主导的速度和性格的统一与自我完整的音乐陈述）这样一个根本的概念提出了疑问。由于在这个四重奏中速度持续地变化，并且四件乐器又如此独立，因此，每个声部都趋向于以一个单独的实体来确立自己——即作为一个属于自己的“乐章”。 400

这些观念（它们仅仅部分地在《第一弦乐四重奏》中实现）最终导致了卡特完全地放弃了这样的概念，即把乐章作为独立的、自身完整的单位来看待，而是把它们处理成更像是一个正在进行着的时间结构的组成部分，在这个时间结构中，不同的“乐章”同时出现，一个“乐章”或许会被突然打断——就好像在中途停下来——和被另一个所取代，仅在后来才得到再次出现。卡特为此目的而发展的这种多维曲式结构［multidimensional formal structure］与斯特拉文斯基的交叉剪接曲式［crosscutting forms］具有某种相似之处，但是在性格上具有更强的动力性。

这种强烈地个性化了的音乐概念，即让每件乐器或乐器组表现它自己独特的“行为模式”［behavior pattern］（用这位作曲家的术语），导致了卡特以充满戏剧

性的语言来构思曲式：如一个“重大、统一的音乐行为”，一个“为在他们的乐器上付诸行动的表演者而设置的听觉情节，并使演奏者作为乐队中单独的参与者而引人注目”。具有典型意义的是，这种较大的外形受控于某种总的变化过程，这个变化过程实际上常常是循环的，最后又导回到乐曲开始所呈现的状况。但是，其逻辑性更多是依赖于总的节奏、织体和力度运用情况——音程结构、乐器法、音区、发音方式等——而不是依赖于特定的主题或动机内容。“行为模式”或“性格延续”[character continuity]（另一个卡特术语）的回归并不是对主题的一种回忆，而是一种更为概括性的再现。

在卡特的《第三弦乐四重奏》（1971）中，这些观念以全面实现的形式呈现出来。四重奏组合被分成两个二重奏，在空间上，这两个二重奏按实际的可能尽量分离开来。一个二重奏有四个不同的乐章，另一个则有六个；但是所有的乐章都是不连续的。第一个二重奏的四个乐章中有三个被打断成三个在时间上分离开来的片段，第四个则被打断成四个片段；而第二个二重奏的六个乐章中每一个都被打断成两个片段。这就产生出两个同时发声的序进，它们分别包含十三个和十二个相互连接的部分。这些乐章被安排成这样，目的是使第一个二重奏的四个乐章中的每一个在与第二个二重奏的六个乐章中的每一个的相互结合中，在某一点上被听到。由于片段之间的转换通常是逐渐完成的，因此构成对比的部分看起来似乎是在脱离彼此的状况下而逐渐成长在一个不间断发展中的。

在其中一个结合中（谱例XVIII—7），上方的二重奏（小提琴与中提琴）演奏的是它的优雅的乐章，这个乐章包含持续性的和抒情的音乐，伴随着非常规则的节奏型，表现出歌唱似的[*cantando*]气氛。下方二重奏的极轻快的乐401 章具有更快和更加多变的节奏时值、经常重复以及轻松、跳弓（从琴弦上反弹）的特点。这两个乐章也以音程的内容（上方的二重奏强调小七度，下方则强调纯四度）、力度等级以及速度和节拍（但是相互是协调的，以至于小节的长度是对应的）相互区别。除此而外，上方二重奏被要求始终以严格的速度演奏，而下方的二重奏则可演奏得更加自由些（相当于自由速度[rubato]式的节奏）。

谱例XVIII—7：卡特：《第三弦乐四重奏》，第44小节



卡特的成熟作品，包括《第三弦乐四重奏》、《为古钢琴、钢琴和两个室内乐队写的双协奏曲》、《两首室内管弦乐》(1961)、《乐队协奏曲》(1969)和《一个三个管弦乐队的交响曲》(1977)，与1950和1960年代欧洲作曲家织体化倾向的音乐一样，具有一种共同的对于宏大音响和多织体层次结合的偏爱，以及对于独特主题或动机内容的削弱和对整体音响效果的喜爱。但是，在卡特的音乐中，个别的事件（它们从不屈从于整体）是带有其自身特殊性格的印记的。卡特也从无兴趣为了声音本身的目的而创造非常规的声音（他很少要求任何一种特别的演奏技术）。他曾经说到，他所关注的是“每个音乐瞬间被导入和导出的方式”。因此，这里并没有“开放曲式”的问题，每个事件的特定位置是最紧要的问题。最后，卡特从未放弃严格按小节的、产生可感律动的节奏结构，但是却大大地扩大了律动的概念，使之能够涵盖一个成比例的速度关系的完整体系。

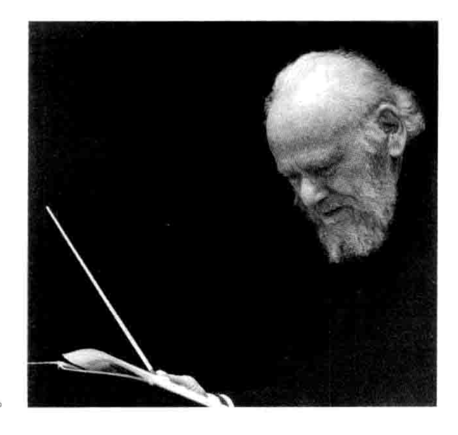
在许多年集中于器乐音乐创作之后，卡特又回到了声乐创作上来，创作了以当代美国诗人的诗作为歌词的三部用室内乐队伴奏的声乐作品：《镜中影长留》(1975)，根据伊丽莎白·毕晓普［Elizabeth Bishop］的诗创作；《丁香花》(1978)，该曲（同时）结合了约翰·阿什贝利［John Ashbery］的诗和 402

希腊文学作品片段;《在雷声中入睡》(1982),根据罗伯特·洛威尔[Robert Lowell]的诗创作。在这里,通过对表达方式进行稍微的简化,卡特降低了织体结合的密度,以使人声和歌词承担起主导的作用。这种导向更加透明化的趋势,也在更近以来的器乐作品中占据了主导地位,例如《第四弦乐四重奏》(1986)和《双簧管协奏曲》(1988),这使得人们看到了一种对作曲家年轻时代那种更多是新古典主义倾向的回归。

但是,卡特后来的作品仍然保留了他的总体风格核心。确实,自1940年代以来,他所遵行的发展路线一直是不同寻常地率直,每一个新的作品似乎都是在汲取在前一个作品中呈现但却没能完全实现的创作意图。在一个风格不定和变化的阶段,卡特一直追随着一种非常一贯的过程,并使自己的创作牢固地建立在斯特拉文斯基、艾夫斯和贝尔格这些早期大师的创作先例的基础之上。在这个意义上讲,他可以归入二十世纪后期音乐中的"传统主义者"代表人物行列。

拉尔夫·沙佩(1921—2002)是一位极具独立性的作曲家,他一直追求他自己的创作兴趣,而从不关注其他的学派和流行时尚。在这方面他使人联想到艾夫斯,不过与他的这位前辈不同的是,沙佩整个一生都是一位职业音乐家,并且以一位作曲家、教师和指挥家的身份从事着现代音乐。由于他的音乐长期以来被人们忽略,如除了一个由他的崇拜者组成的小团体外只有极少数公众或职业音乐家赏识他,这就使得沙佩陷入到了一个一定程度的隔离状态之中。(在1969和1976年间,他甚至拒绝公演他的作品,尽管他继续活跃地进行着创作。)只是到了五十岁后,沙佩才获得了较为普遍的承认,现在,他已经被广泛地看作是当代美国音乐中最具鲜明个性的代表人物之一。

沙佩曾随斯蒂凡·沃尔佩(1902—1972)学习作曲,这是一位出生于德国的作曲家,1930年代后期定居于纽约,并且对许多年轻的美国人产生过很大的影响。沃尔佩自己曾是韦伯恩的学生,不过他发展了一种独特的、与第二维也纳乐派任何一位成员都不同的十二音作曲法。沙佩从他那里获得了一种永久的对于完全半音化的信奉,包括一种对于十二音写作程序的非系统化的使用。对沙佩的另一个影响来自瓦雷兹,沙佩于1950年代在纽约与其相识,不过他们之间的共同点更多是在美学上——尤其是一种对声音的具体化、"物理化"特质的偏爱——而不在具体的技术上。



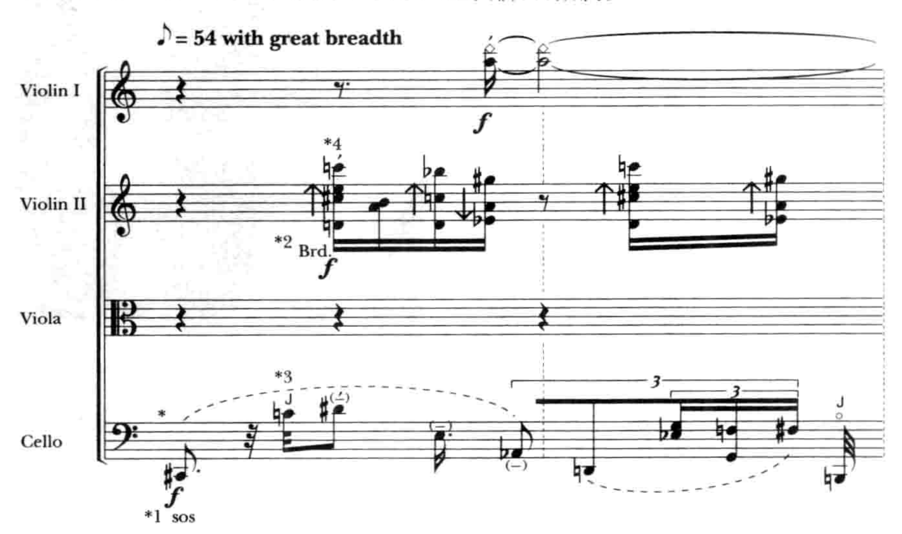
作曲家沙佩作为一位从事现代音乐的指挥家的近照。

沙佩把他的音乐描绘为——以著名的瓦雷兹的词语——包含着“建构成具体的雕塑形式的聚合音响”。正如这句描绘语所暗示，他不大像关注音乐材料的组合可能性那样关注它们的发展和变化。他倾向于把他的乐思处理成固定的音响目标，可以在变化的结构中作为与其他乐思分离开来的具体实体。发生变化的东西是，材料本身的变化要少于它们所出现其中的“环境”的变化：“我考虑安排一些音响聚合与其他音响聚合的对立。我对事物之间的关系感兴趣。即使一个音响目标不发生变化，如果你把这个目标置于与其他某个目标的对立中，那么，我相信，就会产生一种微妙的变化。”[5] 403

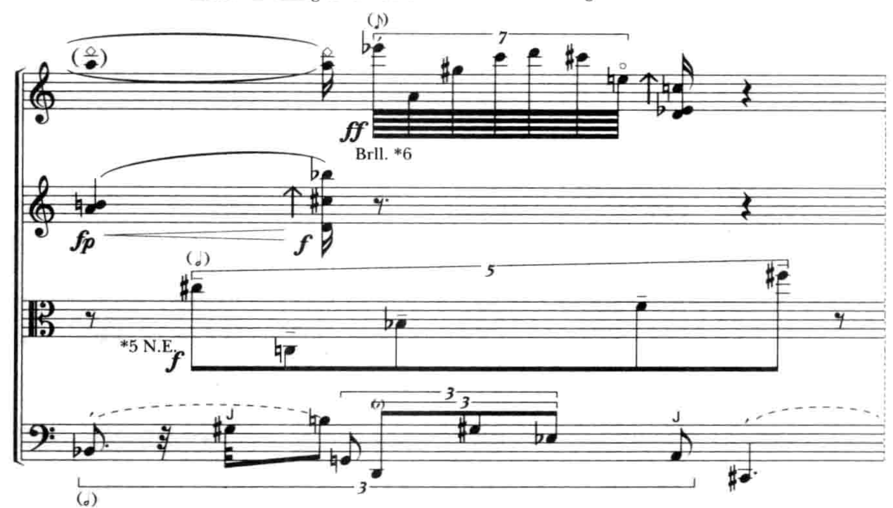
沙佩因此而强调他的作品的静态性质，及其对他所称的一种“永恒空间”的召唤。但是，他的音乐在本质上仍然还是戏剧性的。通过在对抗中安排对立的力量，他创造出一种极端的形式张力，并激起了强烈的情感反响。作为一个单乐章作品（在该作品中，沙佩对“空间”方面的处理强烈地表现出来），《第六弦乐四重奏》（1963）的开始部分（谱例XVIII—8）就清楚地展现了这一点。例中的这些“小节”（小节线仅为了提供视觉上的便利，而不具节拍意义）包含绝大多数这首四重奏的基本材料，并作了根据沙佩“组合”方法的发展。值得注意的是四个分离声部的极端独立性和用来获得这种独立性的异常复杂的节奏关系。同样典型的是在上方三个声部中相对固定的一些音乐单位的重复，这些音乐单位（尽管有一些内部的变奏）持续地重现于不断变化的织体组合中。

5. John Rockwell, *All American Music* (New York, 1983) , p. 62.

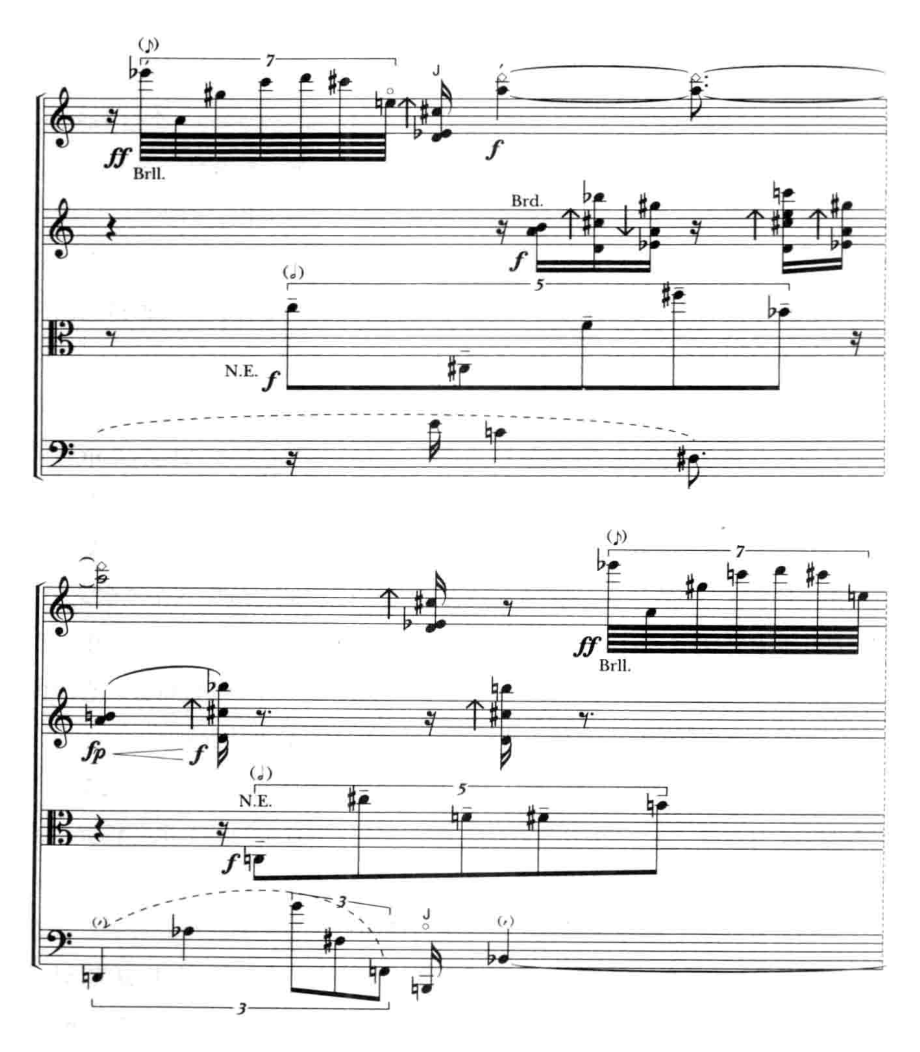
谱例XVIII 18—8：沙佩，《第六弦乐四重奏》，开始部分



* Lower "C" string to "B". All notes on lowered string sound as written.



*1 sos = sostenuto
*2 Brd = broad
*3 J = upbeat
*4 ′ = downbeat
*5 NE = non emotional—in a straight matter of fact manner (like steps) using enough vibration for a good sound.
*6 Brll. = brilliant
Barlines are only for the convenience of eye division (as small units) not to be interpreted under any of the existing bar line conepts.



整个四重奏由这些材料的交错、循环返回建构而成，并不时被一些偶尔插 405 入的新的音乐姿态所打断。但是，这些表面上固定的元素是具有相当的伸缩性的，它们通过音高的交换、改变、补加等方法而发生着持续的改变，不过它们的轮廓、节奏以及整体形态特征却充分地保持一致，以保证其被识别出来。大提琴发挥着一个特别的作用。它也持续地重复材料，但是在更大的循环范围（谱例 XVIII—8 仅仅包括基本大提琴声部的第一部分），并且它的更大的重复（同样具有偶尔中断的特点）在很大程度上决定了较大的曲式划分。作为一种结果，

该作品具有一首自由的帕萨卡利亚的某些形式特质。

406 关于沙佩总的创作态度，他曾经说道，他所关注的是"'它是什么'的概念，而不是传统的'它会变成什么'的概念"。这明确了他与卡特的一个根本区别：尽管这两位作曲家共同享有一些重要的特征（极端的节奏复杂性、各个组成部分之间最大限度的不同），但是卡特持续地改变他的材料并使它们变得与以前有所不同的意图，与沙佩保持他的音乐单位的基本完整性的希望正好是完全相反的。沙佩允许他的乐思获得一个"历史"，而这个历史的获得，主要通过它们在变化着的语境中的布局变化。

沙佩庞大的创作曲目包括七首弦乐四重奏和大量的室内乐和管弦乐作品。近年来，他更积极地投入到声乐音乐的创作中，他的几部最重要的作品是带有从单一乐器到整个管弦乐队的不同规模伴奏形式的大型声乐独唱曲。较早的是《诵咒》（1961），跟随其后的一批类似作品有《歌颂》（1971，带有合唱）、《黎明女神之歌》（1975）、《契约》（1977）和《歌之歌》（1980），最后这个《歌之歌》是一部一整夜长的作品，包含三个部分，为女高音、男低音、大型室内乐队和磁带而作。在这里，沙佩音乐的那种抒情性本质和极端的个性化特征，它的仪式化的和差不多是狂喜的表现性，或许能够被人们最充分地感受到。

本章中所回顾的这些风格发展，出现在身处如此不同的地理环境和创作倾向的作曲家的作品中，它们标志了第二次世界大战以后音乐的一个重要转折。虽然这个转折开始于奠定了整体序列主义的一些重要人物，但是，这些发展反映了一种从系统化的严格教条和依附于这种方法的理性主义的脱离。对于声音的感性层面、丰富细节的织体、色彩的细微变化以及戏剧化效果等重新恢复的兴趣，证明了人们希望在序列的框架内，对于严格限定的可利用的音乐可能性的超越。这里所讨论的这些在1950年代非常明显的发展趋势，是序列主义对年轻一代的控制变得松散的一个早期标志，从这一代开始，不久就出现了一个更加开放的音乐氛围，它鼓励人们以一种包含着各种新创作方法的宽广尺度来进行实验。下面，我们就将进入这个战后音乐发展的"第二个"阶段。

第十九章
新多元主义

后序列时代

创作于1960年代以来的音乐常常被人们称作“后序列”[post-serial]音乐——一个看起来可能把一种夸大了的重要性归功于序列主义的说法，因为它只是在一个有限的时间跨度内主导了当代西方的音乐创作。但是凭着序列主义所占据的特殊历史地位，以及作为由相当数量来自不同风格流派和民族地区的作曲家所共享的——对于现在以及或许对于接下来的一段时期——最新的创作发展（这一发展一直代表着一种虽然不是“普遍的”但却是共同的音乐语言），这个称呼是适当的。像新古典主义那样，它的影响范围是国际化的，并且具有（至少短暂地）一种几乎正式的、甚至是正统的特点。 407

与此相反，凯奇在序列主义的盛行年代以激进的形式所实践的不确定性，却从没有享受到如此的地位，在1950年代早期，它最多只被普遍地看作是一个边缘化的运动。但是，具有讽刺意味的是，凯奇本人却可以被看作是后序列主义的第一人——并且是最有影响的一位（假如我们纯粹是概念化地而不是按年代顺序地使用这个术语），因为他也有一个序列写作阶段，开始于他在学生时代所作的十二音作品中，以及后来延续到在1940年代用数学方式确定的“时间比例”[time-proportion]作品中。在突破这种有意识地靠计算而写作的方法方面，凯奇是第一位进入一种新的并且在很大程度上尚未被认知的音乐实践领域的作曲家，在这个领域中，准确地讲，任何东西看起来都是可以允许的，并且，作为一个结果，作曲家所面对的是一个明显没有限制的选择范围。凯奇选择了

不确定性，不过，在他的决定中当然没有任何的"必然性"。实际上，或许凯奇在1950年代最具有影响的观念就是他的这样一个假设，即不再有任何共享的创作原则了，每个作曲家必须作出完全属于个人的——因此也可以说是"任意的"——选择。

408

至1960年，大多数以前致力于序列主义或不确定性创作的年轻作曲家，开始把这两种方法视作仅仅是在一个事实上无限的创作选择范围（对于创作上的探索来说所有方法都是同样可用的）内的两个极端。1960年代成为了在音乐上（在其他艺术方面也是如此）充满着实验的一个时期，并且以一种新的创造力的爆发而构成了这一时期的特点。新的发展并不清晰地聚焦于某一点，也不指向任何一个明确的方向。相反，看起来无数新的创作方法至少在表面上显得在相互之间极少有什么关联。

多元主义忠实地反映了这个时期正在变化着的社会的和政治的情形。正如在第十五章中已被简短讨论过的那样，1960年代目睹了遍及大部分西方世界的对于"权力机构"——集权政府和其他表面上被赋予了权威的形式——的一个强烈的反动。"各种可供选择的生活式样"被开发出来。"高等艺术"［high art］——被认为等同于一种集权的和强制性的政治力量——遭到拒绝，因为人们偏爱一种大大地被扩展了的和更加关系松散的文化选择范围。由于希望从外部的限制中脱离出来（例如序列主义的那些限制），许多作曲家试图找出更加个性化和奇异的表现方式。假如序列主义是一种最后的（有人或许会说是孤注一掷的）努力的话，即企图把集权的习俗强加给音乐的社会，那么后序列主义则摒弃所有对于普遍性的渴望，并且常常也摒弃对于聚合性的期待。

从技术上看，后序列音乐代表的是序列主义和不确定性对于传统音乐创作范畴破坏性作用的一个直接结果，这个结果导致了一场音乐的革命，它或许甚至比与调性瓦解相联系的那场较早的革命意义更加深远。一些与音乐的未来相关的根本问题被提了出来：传统形式的瓦解应该被看作是为探索全新的音乐方向扫清了道路而受到欢迎吗？或者，应该把下列现象作为对未来音乐发展方向的一个暗示吗——即这个时期"进步的"音乐发展已经走得太远，以至作曲家除了回到较为传统的方法而别无选择？

尽管直到今天也没有明确的关于这个问题答案的一致意见出现，但自1950



1955年，美国画家拉里・里维斯在他的一副真实、直率和非理想化的《贝尔蒂的双重肖像》[*Double Portrait of Berdie*] 中已经放弃了抽象表现主义的那种非写实性的限制。（惠特尼美国艺术博物馆藏品，无名氏赠。）

年代后期以来的音乐史是可以从这个问题切入来进行有效地观察的。看起来现在似乎正摆向更加传统价值的钟摆，在1960年代恰恰明显是摆向实验性，甚至是无政府性的。不仅如此，每一个作曲家在他们发展的不同阶段、甚至在一个作品的不同部分内都以各自的方式在回答着这个问题。但是，不管未来的答案 409 可能是什么，有一点是显而易见的，那就是，序列主义和不确定性相结合后所产生的结果，已把西方音乐带到了一个重要的转折点，它使得任何事情都成为可能，并使所有的创作选择都值得怀疑。

与序列主义和不确定性的技术影响同样重要的，是一种新的、受二者影响而形成的美学倾向。尤其是，不确定性质疑着对于音乐作品的传统概念——即将之看作是一个固定、客观的实体，在某种意义上分离并独立于任何一次实际的表演，而是将之看作一个连续的正在进行的过程。由于缺少一套固定的、只能"在事后"的表演中而实现的音高和时值关系，一个不确定性的作品常常在一次演奏与下一次演奏之间产生出极大的不同。

作曲家们开始把他们的作品当作一种激励某种行为的过程而不是创造不变的对象（即作品）来考虑。他们让他们的音乐“置身于大街上”，使之与特定的场合与自然环境相联系。那种自身完整的、用来供坐在安静的音乐厅里的听众欣赏的艺术作品的传统概念，已被严重地破坏掉了，而这曾经是“名作”的标准，这种作品拥有一种超越于它的创造和演奏的特定条件的价值。按照独一无二和瞬间经验构思的艺术，已不再追求不朽的永恒。

410

后序列主义早期阶段的开放气氛，促进了对于新的音乐经验模式和创新的作曲方法的研究。这种研究为许多作曲家提供了巨大的创造能量，把他们带入到以前未被开发过的创作实验领域。在本章及接下来的三章中，我们将仔细讨论若干这方面的发展和一些最积极地参与到这些发展中的作曲家。

引用与拼贴

在创作态度发生巨大变化的一些最早的征兆中，被广泛接受的在新的创作中对传统调性音乐的引用［quotation］就是其中之一。引用这个手法在本质上讲对于西方音乐来说并不是什么新鲜的东西，除了如文艺复兴模仿技术的这种早期式样外，直接的引用（即使相对少用）已经构成了一个持续贯穿整个十九世纪和二十世纪早期的惯用做法，这反映了在这个阶段对于历史意识的急剧上升。因为十九世纪的引用内容几乎总是与它们所处的新的上下文共享着一种通用的调性语言，所以它们往往被小心地与上下文结合在一起。在二十世纪上半叶，随着非三度和声与无调性的出现，调性音乐片段的直接引用较前出现的少了，虽然有时出现这样的音乐片段——例如像在贝尔格作品中那样，但仍要努力通过相应的作曲手段使它们与所处的上下文相适应。

贝尔格《抒情组曲》中对《特里斯坦》前奏曲开始部分的引用因毫无痕迹地与所处音乐环境融为一体，所以几乎不被人们所觉察。甚至在他的《小提琴协奏曲》靠近结束处的巴赫圣咏和声处理，也是通过它的开始四个音与这部作品基本序列的最后四个音的等同而得到了精心的准备，这种准备也来自对于三度和声的持续暗示。斯特拉文斯基对早期音乐（《普尔钦奈拉》和《妖女的亲吻》）

的“重写”[recomposition]，从相反的方向获得了一个类似的效果：那些“被再利用的”调性材料被改变，以便协调地适应到它们的新的风格框架之内。或许唯一真正的例外是查尔斯 · 艾夫斯，他对传统调性音乐（像他作品的许多其他特点一样）喧嚣的、不加掩饰的利用，显然加速了后序列时代音乐的到来。

在 1960 年代，音乐引用的最为与众不同的新特点在于，引用通常被处理成“外来物”[foreign objects]——作为从其他时空中提取而来的东西，这些东西带有与它们当下所处语境形成时空错位的风格特点。调性音乐显然是与无调性音乐相对立的，或是与其他的和调性音乐发生冲突的音乐相对立的。在更多的情况下，被引用的音乐本身通过许多变形的过程已经被改变了。第二个新特点是，被引用的材料不再受限于一个孤立的片刻和一个戏剧性的目的，而是常常贯穿于整个作品中——一些作品甚至整个地包含引用材料及其变形。最后一个新特点是，引用的范围史无前例地扩大了。不仅引用的材料来自完全不同的源头——格里高利圣咏、文艺复兴复调、巴洛克器乐的装饰音型、十九世纪后期半音化等等，而且这些材料还被自由地结合到一个折中的混合体中，其结果是最不可能结合在一起的东西被紧密地并置在一起了。 411

这些新的引用方法的一个共同特点，就是有意识地努力通过变形和并置来“疏远”被引用的材料。虽然音乐的过去被唤起，但它却被放置在了一些不熟悉的环境中，在这些环境中，它变成了新的和陌生的东西，通过与现在的音乐相遇而被重新解释和更新。确实，这种音乐的表现效果极大地依赖于由被引用材料与它的利用方式之间的矛盾所产生的张力。

自艾夫斯以来，第一位广泛地涉及引用的作曲家是贝尔恩德 · 阿洛伊斯 · 齐默尔曼（1918—1970），一个在 1950 年代早期就已经用借用材料进行过作曲实验的德国人。在他完成了歌剧《士兵们》（1960，修订于 1964 年）的时候，齐默尔曼已经把一种复杂的组合方法付诸实现，这种组合方法就是把不同风格阶段的材料与他“自己的”音乐（它本身原为序列音乐）相结合，然后产生一种多层次的、拼贴式的结构。齐默尔曼利用这种“拼贴”[collages]——不同风格音乐的同时出现——表现时间的相对性。他放弃传统的西方时间观念（以及艺术作品的概念），即把时间当作一个带有明确的开始、中间过程和结束的封闭系统的观念，而是把过去、现在和将来以同时层叠和不可分地相互连接的方式呈

现出来。与当代文化那种片段的和不连贯的性质相对应，时间也变成多元性了。

总的来说，《士兵们》的四幕和十五个场景是通过序列的关系组织起来的。正如在贝尔格的《璐璐》中一样，一个主要的序列构成了一系列带有特定戏剧功能的派生序列的基础。被引用的材料（一首巴赫的赋格曲、格里高利圣咏和常规的爵士音型）仅出现在三个场景中，它们总是与齐默尔曼自己创作的其他音乐层次结合在一起。这些引用的片段被用来获得作曲家所说的“旋转的时间”（rotated time）这样一种效果，它是一种对所表现的音乐和戏剧情节突如其来的展示，而这种音乐和戏剧的情节指涉过去的和各种关系遥远的音乐文化。这部歌剧的风格多元性还通过许多其他的特点反映出来：多元化的声音来源（一个乐池管弦乐队、一个打击乐为主的伴随着情节而改变位置的舞台乐队、一个爵士乐组合和一个包含“具体”声音的磁带）；一个音域宽广的人声声音，从说白到说话音调和宣叙再到正常的歌唱；再有就是在多个舞台层面上几个独立情节的同时呈现。古典主义那种时间、空间和情节统一性的瓦解，渗透到了这个作品的所有层面。

412

尽管运用了引用的手法，但是这部歌剧从根本上讲是以序列手法来构思的



齐默尔曼的《士兵们》在斯图加特歌剧院演出时的一个场景。多维的舞台布局反映了作曲家多维的音乐时间概念。

事实却是显露无遗的。引用技术和序列主义或许看起来相隔很远，但是它们至少共同享有一个本质的属性，即：在两种手法中，作曲家都是以手头已经“预先准备的”材料开始创作过程的，并且都是通过多种组合和置换的方法来处理这个材料。（在1960年代转向引用手法的最早一批作曲家中的绝大多数都是序列手法出身。）这种联系在齐默尔曼的管弦乐作品《乌布王的晚餐音乐》（1966）中尤其明显，这部作品完全地［*entirely*］包含了一个得到精心控制的引用音乐的聚集，通过作曲家的组合技巧，产生出一种复杂的马赛克式的“拼凑物”。

另外一个例子是卢恰诺·贝里奥为八位独唱和管弦乐队而作的《交响曲》（1968）的第三乐章，实际上，马勒《第二交响曲》中的“谐谑曲”贯穿于整个乐章之中。尽管成为了形成确定的曲式和时间的连续性这两方面的主要原因，413 但是，马勒的“谐谑曲”仅仅提供了一个多层化结构中的一个层面（虽然是一个主要的层面），对于另外的音乐材料（它们大多数也是引用的材料）来说，它起到了如同一种“载体”［carrier］的作用。由于跨越了从蒙特威尔第到施托克豪森这样的范围，这些另外的引用材料都具有片段的性质，并且就像一个拼图玩具的各个分离部分被组合在一起那样。贝里奥曾经把马勒的音乐描述为一条“河流，它流经一个不断变化的地形，有时流入地下，有时又在别的地方出现，总是不同的地方，有时它的路线很明确，有时则完全会消失掉，或以一种完全可辨认的形式呈现，或以微小的细节消失在周围的音乐背景之中。”[1]这个乐章还加进了一大段独白文本，其本身主要也由引用构成（特别是引用了塞缪尔·贝克特的小说《无名的人》［*The Unnameable*］），同时也是一个多维整体中的另一个层面，这个整体的各种组成成分在一种引用材料和相互注解的各式各样的交换中相互进行着碰撞。

一个稍微有点不同的方法由出生于德国的美国作曲家卢卡斯·福斯（1922—2009）用在了他为管弦乐队而作的《巴洛克变奏曲》（1967）中。该曲三个乐章中的每一个乐章都只建立在一个单一的调性作品基础之上。例如，第二乐章就是完全摘取自亨德尔一首大协奏曲中的一个乐章，可以听到该乐章的完整内容，但形式则被彻底改变了。福斯曾经说，他希望以部分内容“淹没进

---

1. 引自Columbia公司所出唱片（编号为MS7268）的封套说明书。

无声状态”的方式在原作中“制造一些漏洞”，以便人们可以听到一种“被穿了孔的”亨德尔，被分割开的音乐片段则保留着原来的状态。尽管这些被分割开的音乐片段常常在不同的乐器组中或者以不同的速度在不同的调中被同时演奏出来，但是其原始形态始终能够被辨认出来。其结果是产生了奇妙的表现效果，仿佛这个调性体系本身被呈现在一个瓦解的状态中，在听众真正听到之前就分化掉了。

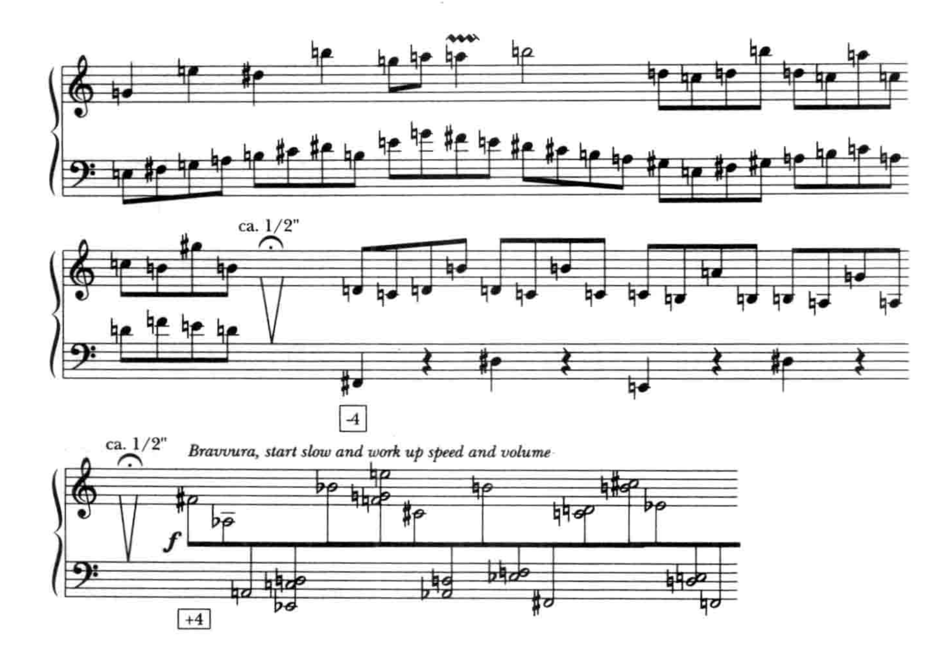
其他大量使用引用材料的作品包括施托克豪森的电子音乐《赞美诗》(1967)，该作品的大部分都建立在世界各国国歌的录音形式基础之上；亨利·普瑟尔的歌剧《您的浮士德》(1967)，该作品用电子风格的堆积方式混合了大量的音乐引文；莫里奇奥·卡格尔的《路德维希·凡》(1970)，其材料完全从贝多芬的音乐中获得。但是，更为通常的情况是，作曲家更加节约地使用引用材料。乔治·克拉姆自1960年代以来曾大量地使用过引用材料，主要是用来突出一些戏剧性的重点，如在他的《远古童声》(1970)中片段性出现的用玩具钢琴演奏的巴赫的音乐“你要和我在一起”。同样地，乔治·罗奇伯格（1918—2005）在《魔法剧院音乐》(1965)中，把从几个来源中得到的预先存在的材料，主要是一部马勒的交响曲和一首莫扎特的嬉游曲，整合成了一个通过自己的音乐构建起来的大型织体。在《模仿巴赫》(1964)中，罗奇伯格引用了巴赫的《E小调帕蒂塔》片段，这些片段出没于作品中，以至于它们看起来就好像是在他的总谱中打开的时间“窗口”一样。

414

一个选自《模仿巴赫》(谱例XIX—1)的片段显示了罗奇伯格是如何在巴赫和自己的音乐之间进行调和，并创造出了后者就是直接从前者的织体、音程和表现特点中发展出来的这样一种印象的。首先，一段帕蒂塔咏叹调的音乐在乐句的中央被一个短小的休止打断了。当乐句重新进行下去的时候，右手的音型保持了由巴赫的音乐所建立的模式，但是向上跳进的音程从六度扩大到了小七度。与此同时，左手大幅度地把速度放慢下来，并且同样是把向上的六度大跳（模仿右手的六度）扩大为七度（在这里是大七度）。最后，在另一个短小的休止之后，音乐完全地离开了巴赫的作品而进入到一个节奏自由的和不协和的华彩性段落。但是，这个段落在逻辑上讲也是产生于前面的音乐。第二个段落更高的不协和等级不仅为第三个段落做了准备，而且还做出了明确的线性的和音程的

联系：例如，右手的 F$^{\sharp}$—A$^{\flat}$（开始第三个段落的两个音）继续把结束前一个段落的下行小七度（G—A）向下各移了一个小二度，而左手同时出现的 E$^{\flat}$—（C）—D 则同样是前面 E—D$^{\sharp}$的向下移动。

谱例 XIX—1：罗奇伯格，《模仿巴赫》，片段



由于在二十世纪作品的构架内传统的调性音乐显得如此显眼，因此，不采取实际的引用，而是通过使用三和弦、传统的和声进行以及类似的东西来影射这种音乐，也是可能的。在罗奇伯格的《第三弦乐四重奏》（1972）中，大量的再现贝多芬和马勒风格的调性片段，与较为现代的、非三度和声的音乐相互形成对照——而所有这些音乐都是罗奇伯格自己创作的。 415

一个稍显特别的例子是英国作曲家彼得·马克斯韦尔·戴维斯（1934—），几乎他的所有作品都是建立在某种方式的借用材料（尤其是前巴洛克音乐）基础之上。作为戴维斯最早受到普遍承认的作品之一，为木管六重奏而作的《仁慈救世圣母》（1957）就是以一首素歌为基础，并且对通常的中世纪后期手法如卡农和等节奏，采取了近乎"标题式的"使用。但是，与其说是为了直接地描绘

出前巴洛克音乐的特征，还不如说戴维斯是想依赖于它来为自己的音乐提供一种结构的框架。紧接其后的几年中创作的一些作品坚持着这样的实践原则：两首管弦乐《幻想曲》（1962 和 1964）以约翰 · 塔弗纳［John Taverner，1490—1545］的音乐为基础而创作，《弦乐四重奏》（1961）建立在蒙特威尔第的音乐之上，为室内乐队而作的《莎士比亚音乐》（1964）则以伊丽莎白维吉那琴曲为依据而创作。

在 1960 年代中期，为了显示以上所论述到的这些更加广泛的可能性，戴维斯开始以一种更为直白的方式戏仿［parody］早期的风格，并且加进了更加广泛的引用范围，包括诸如像维也纳轻歌剧（《暴露与堕落》，1966）和维多利亚赞美诗（《维塞利的肖像》，1969）这样的流行体裁，以及早期的艺术音乐（如 1967 年创作的《基督以前》中的一首十三世纪经文歌）。尽管戴维斯更近以来的作品重又避免明显的历史引用，但是他继续使用借用材料作为一种结构的基础——例如芭蕾《莎乐美》（1978）就是主要地建立在素歌的基础之上的。这样，对于戴维斯来说，1960 年代后期和 1970 年代早期明显的模仿、暗示和引用，确实代表了一个特殊的依赖于现存材料创作的阶段，这些现存材料构成了他整个创作发展的一个持久不变的特色。

尽管引用的手法自 1970 年代以来在其重要性方面已呈总体减弱的趋势，但是它们的历史意义是重大的，因为它涉及到这一时期的许多作曲家，并且包括如相对传统的汉斯 · 维尔纳 · 亨策（1926—2012）这样持对立的美学观点的人物，他的歌剧《巴萨里登》（1965）就引入了大量历史性音乐材料；抱有折中主义思想的俄罗斯作曲家阿尔弗雷德 · 施尼特凯（1934—1998），他也使用了许多不同历史时期的风格和音乐片段，以用它们来“吸引”［tweak］听众并“创造一种魔术般的特质”（作曲家特别强调后者，因为他认为早期音乐代表着“一种已经消失的并且再也不会恢复的美妙写作方式”）；[2]再有一位就是具有实验性倾向的凯奇，他把一些先前存在的音乐的录音片段用到了早在他 1942 年创作的《我们心中的信条》的几首乐曲中，其目的常常是为了去掉历史上这些音乐名作的那种“虚伪的”［false］光环。此外，引用对于这个时代的总体音乐气候

416

2. *New York Times*, May 22, 1988, section 2, p. 23.

带来了一个极有意义的促进作用，它放开了序列主义那种本质上“抽象的”和“唯一的”音乐语言的约束，用在结构上与表现上与之相矛盾的历史性参照材料来丰富这一音乐语言。如此多的现代音乐中（参见第二十章）的那种“回归调性”的特点，同样可以部分地被看作是对早期音乐这种重新引入的一种发展结果。

引用的流行也反映了一个在历史看法方面的重大变化，暗示出在西方音乐动态的和进化的历史中出现了一个严重的僵局。也许经过长时期确立起来的朝着不断增加的半音化和节奏复杂化的趋势已经到达了一个最大饱和点，要超越它而进一步沿着同样的路线去发展，已经变得毫无意义。此外，序列主义已经处在了中心位置，为了在如此重要的方法之后找到一种技术和美学的重新定位，什么是人们将会走出的逻辑的“下一步”呢？由于没有看到明确的未来，所以作曲家们就回到了过去。

爵士、摇滚以及流行音乐的影响

当音乐作品从一个本质上自律、独立的实体因容许“外来的”插入而改变后，它就变得容易受到一个很大范围的新风格元素溶入的影响。引用（不管是对于特定的作品还是总体的风格特征）并不限定于西方艺术音乐，而是很快也包括了其他的音乐类型。当作曲家们脱离序列主义和不确定性时，他们在别的地方寻找着新的发展路线。最丰富的资源之一在当今多姿多彩的流行音乐，尤其是繁荣于1960年代各种形式的爵士乐和摇滚乐中被发现。

流行音乐与音乐会音乐之间的相互作用，在西方音乐史中构成了一个重要的发展线索，我们有必要注意它在二十世纪的持续发展情况：流行音乐对于斯特拉文斯基、萨蒂和魏尔的重要性，以及爵士乐同时对于美国本土作曲家（实际上他们中的所有人都在一定程度上接触过爵士乐，虽然并不总是有意为之）和对于德彪西、斯特拉文斯基、欣德米特和拉威尔这样的欧洲作曲家的重要性。更近以来，1950年代的所谓“第三潮流”［the Third Stream］运动表现出一种刻意的企图，即要把爵士乐和音乐会音乐这两种元素融合到一个新的统一体中，

这一运动产生了诸如美国作曲家冈瑟 · 舒勒尔（1925—）创作的《爵士四重奏与乐队小协奏曲》（1959）这样的作品。

417 在 1960 年代，这些影响并不仅仅拘泥于一种特别强烈的形式，更加不同寻常的做法是，音乐会音乐与爵士乐和流行音乐的许多分支开始在平行的方向上发展，有时则变得相互间完全无法分辨。最早和最紧密的平行发展发生在 1950 年代后期由萨克斯演奏家奥内特 · 科尔曼（1930—）发起的“自由爵士”音乐运动与 1960 年代 MEV（Musica Elettronica Viva）和施托克豪森的“直觉音乐”这样的自由即兴组合之间。在他的《自由爵士》[*Free Jazz*] 和《杂交血统》[*Cross Breeding*]（1960—1961）中，科尔曼拒绝了过去一直规范爵士音乐实践的那种明确的曲式、节拍和和声进行传统，而是创造出了空前扩大、自由展开和复调化思维的集体游弋，这些游弋有着许多与它们所类似的“艺术音乐”一样的特点。尽管科尔曼与同样被定位为爵士音乐家的约翰 · 科尔特莱因（1926—1967）、切西尔 · 泰勒（1929—）和阿尔伯特 · 艾勒尔（1936—1970）一起，在不依赖于他们非爵士乐同行的情况下，到达了这个传统音乐的领域，但是他们都共同拥有这样一个愿望，即放弃他们所认为的过时传统的专断性约束，而采用一种限制性较小的即兴形式，这种即兴形式具有随音乐的幻想自由飞翔的特点，唯想象力可以制约这种音乐的幻想。在随后的几年中，大批重要的爵士艺术家，包括安东尼 · 布莱克斯顿（1945—）、安东尼 · 戴维斯（1951—）和乔治 · 刘易斯（1952—），以及像“芝加哥艺术团”和“全球联合管弦乐队”这样的协作组织，都一直沿着这个方向，他们继续发展着广泛利用现代音乐会音乐语言的爵士乐的各种复杂和扩大的形式。

与摇滚乐关系的问题是同样明显的。在一篇有影响的 1967 年的文章中，卢恰诺 · 贝里奥表达了对于像“甲壳虫乐队”这样当时的流行摇滚乐组合那种进步趋势的羡慕，尤其是对于他们作品的那种“演奏导向”[performance-oriented] 特质的羡慕。从另一个方向来讲，主要的摇滚乐出版物《滚石》[*Rolling Stone*] 1971 年出版了一个冗长的和带有奉承性的与施托克豪森的访谈录，强调了他的作品的那些使进步的摇滚音乐家受到激励的特点。

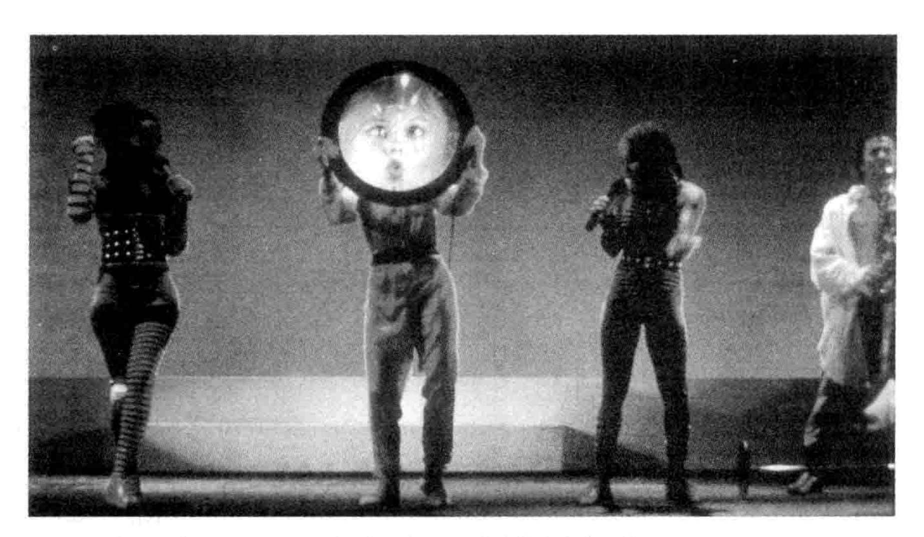
现代音乐会音乐的发展直接影响了一批那个时代的摇滚音乐家，也许最突出的就是“创造之母组合”的弗兰克 · 扎帕（1940—，扎帕也创作音乐会作

品，其中一些作品已经由布列兹指挥并录音）。一些像“甲壳虫乐队”和“谁人”［The Who］这样的组合录制了许多唱片，这些唱片不是把独立的歌曲串联在一起，而是按照套曲的方式来构思，即用一个完整的框架把这些歌曲联结在一起。这种音乐的结构，与传统上通行的音乐形式相比，已变得自由和复杂得多。通常不与摇滚乐相结合的乐器，尤其是弦乐器，被引入了进来，而电子合成器则使得音色的戏剧性扩展成为可能，并产生出一种更加接近于现代音乐会音乐的声响。

相反的影响，即流行音乐对于音乐会音乐的影响，甚至更加强烈。美国的 418 作曲家们特别受到了利用本土的、爵士的和流行的音乐语言的各种可能性的吸引。特里·赖利（1935—）的大部分音乐就以其反复的自然调式旋律型而非常地接近流行音乐的特点，这在他的唱片《罂粟花梦幻乐队》（1970）中已显示出来，而菲利普·格拉斯（1935—）的一些较为短小的作品则一直是被贴着流行音乐的标签发行的，这些作品始终与扩音键盘［amplified keyboard］和木管乐队（类似于一些摇滚乐队的编制）结合在一起。在一个最近具有象征意义的创作协作中，格拉斯与摇滚乐作曲家、“头部特写”摇滚乐队［Talking Heads］的大卫·伯尔内（1952—）都为罗伯特·威尔逊的剧作《内战：当一棵树倒下时人们才能对它进行最好的测量》（1983—1984）贡献了自己的音乐。

在某些情形中，流行音乐与音乐会音乐之间的界限变得模糊以至无法辨认。作曲家格兰·布兰卡（1948—）开始是一位摇滚音乐家，后来进入音乐会音乐的领域，他为主要包含有电声吉他和打击乐器的大型乐队创作了一些扩展了的“交响曲”，其音响被放大到震耳欲聋的力度层次，这是一种极易使人联想到摇滚乐的写作方式。另一位既难归入爵士—流行音乐也难归入古典音乐范畴的美国人是约翰·左恩（1935—），他的唱片《斯皮兰》（1987）就既包含了几首使用刺耳的转盘声响的乐曲，又包含了一部为四重奏而作的、起名为《禁止的果实》的作品。

作曲家—小提琴家—歌唱家劳瑞·安德森（1947—）在获得了流行音乐明星大奖后（她的单曲《啊，超人》是一次国际性的成功，1981年发行），现在继续做着一些大大小小的商业性项目，例如合作创作的剧目《设置与重置》，在该剧中，她为特莉莎·布朗设计的舞步和画家罗伯特·劳森伯格设计的图案提



多媒体艺术家劳瑞·安德森由两位伴唱歌手和一位萨克斯演奏者陪伴着，她的脸部在这个从她的电影《勇敢者之家》[*Home of the Brave*]选出的场景中被放大了。

供了音乐。她的超大型多媒体“歌曲套曲”《美利坚》(1983)，在一个长达两夜的独唱表演中结合了电影、幻灯、道具、灯光、电子变声、程式化的肢体动作、小提琴演奏、故事讲述、诗歌以及少许歌唱，这个作品既是一个波普艺术的拼贴，同时也是对现代技术的一个严肃的注解和对美国梦的追求。

流行艺术对于安德森影响的一个极为重要的方面，表现在她的作品那种卓越的以表演来定位的特质上，这种作品完全以她自己独特的歌唱方式、小提琴与键盘乐器的演奏方式、戏剧表演的方式以及音乐推进的方式来进行构思。(很难想象她的音乐会作品由别的人来表演，因为这将会使她的作品发生根本的改变。)这种普遍深入于目前音乐中的特征已经促使了“表演艺术”[performance art]这一专用名词的出现，这是一个同样适用于与此类似的其他一些“临界于”流行与音乐会音乐之间的人物的名称，如歌唱家梅瑞狄斯·蒙克，适用于现代音乐戏剧的某些形式以及甚至于简约主义作曲家如史蒂夫·莱奇和菲利普·格419 拉斯的名称，他们的大多数音乐作品都直接成长于他们自己特有的演奏技术，以及与他们紧密联系的小型演奏团体的表演情况。

其他的一些作曲家则选择了与流行音乐发生间接的联系。萨尔瓦托雷·马蒂拉诺(1927—1995)在他的戏剧作品《下层社会》(1965)中，虽然公开地使

用了商业音乐与爵士乐中的常用套语，但是却通过零散化处理和通过与其他类型材料（包括电子化生成的音响）的相互并置，而改变了它们的表达效果。马蒂拉诺的为钢琴而作的《鸡尾酒音乐》（1962）和为“被放大声音的夜总会歌手”而作的《叙事曲》（1966），遵循了相似的做法。彼得·马克斯韦尔·戴维斯偶尔也利用一定数量的“轻”音乐，从爵士乐到轻歌剧都有，但是，利用这些“轻”音乐的那些作品，其极端的曲式复杂程度和表情特点却与流行音乐的世界毫无共同之处。

想要融合流行音乐与音乐会音乐两种因素的最雄心勃勃的企图之一，是美国作曲家威廉·博尔科姆（1938—）根据威廉·布莱克的诗歌而为九位独唱、合唱和大型管弦乐队（包括爵士、摇滚和流行音乐家）所作的一部三个小时的歌曲套曲《单纯与老练的歌》（1981）。博尔科姆的音乐基础包括流行的和音乐会的传统这两个方面，他花了大约二十五年的时间来完成这部作品，创造了一种令人惊奇的音乐集锦，它所横跨的范围不仅包括他自己全部风格和技术的发展，而且包括从民歌、西印度群岛的瑞格舞［reggae］到贝尔格式对位的每一种借用音乐类型。这个作品的具有根本性的戏剧观念因作曲家的愿望而得到强调，这个愿望就是，只要有可能，特殊的灯光效果和布莱克所作的蚀刻版画幻灯投影就要与表演相伴随。

420

对于流行音乐与艺术音乐之间的相互影响来说，一个特别重要的领域是美国音乐。像莱昂纳德·伯恩斯坦（1918—1990）和斯蒂芬·桑德海姆（1930—）这样的作曲家，已经对体裁的技术和表现范围进行了扩大。桑德海姆的作品《理发师陶德》（1979）、《星期天与乔治在公园》（1984）和《走进森林》（1987），在创作观念上完全是歌剧化的：一个连续不断的音乐发展进行代替了那种传统百老汇的分曲唱段（即所谓的流行曲调）与语言对白的交替。伯恩斯坦除了创作了几部多少有点传统的音乐剧外，也创作了两部完整的歌剧（第二部是第一部迟到的结局），即《塔希提岛的困厄》（1952）和《一个寂静的地方》（1983），尽管它们的形式较为过分矫饰，但仍保持着与百老汇风格的密切联系。伯恩斯坦的《西区故事》（1957）是一部以莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》为基础而写成的音乐剧，该剧获得了巨大的商业性成功，在把拉丁美洲音乐与爵士乐这两种元素进行结合的过程中，该剧使用了与交响音乐（例如赋格式对

位）相关联的写作技术，这一做法已得到了广泛地效法。另一个在歌剧的框架内使用本土风格的重要例子，是爵士乐作曲家安东尼·戴维斯的歌剧《艾克斯》（1986），该剧以激进的黑人领袖马尔科姆·艾克斯［Malcolm X，1925—1965］的生活为基础创作。

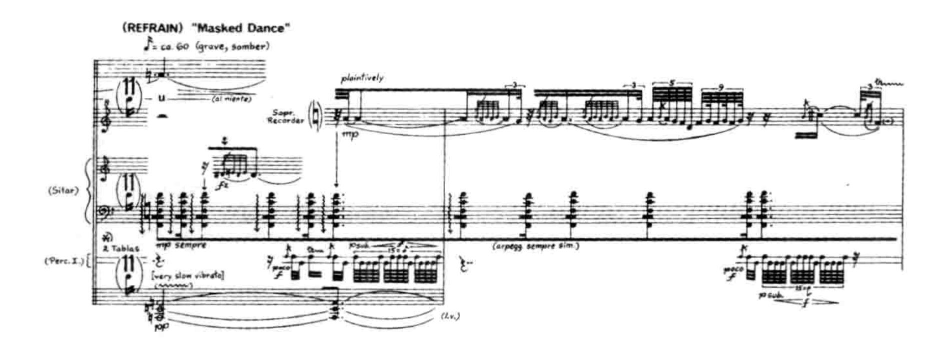
各种族资源

通过直接或间接地引用，许多不同的民间音乐和种族音乐的类型在现代音乐作品中起到了非常重要的作用，这种引用涉及的范围从简单的美国印第安歌曲直到高度发展了的东方文化的复杂音乐风格。具有代表性的作品有，本·约翰斯顿（1926—）的《第四弦乐四重奏》（1973），这是一部以美国黑人灵歌《令人惊叹的格雷斯》［*Amazing Grace*］为基础创作的微分调性作品，以及卢恰诺·贝里奥为一个无伴奏合唱小组而作的《伦敦叫卖声》（1974年作，1976年修订），该作品使用了对白，并且模仿了伦敦街头小贩们叫卖的特征。在一部为人声和器乐而作的大型作品《合唱》（1977）中，贝里奥采取了一种不同的方法，即以非直接引用的方式来使用"不同民间音乐的技术和调式"。

如同贝里奥一样，乔治·克拉姆在他的引用中利用了范围广泛的各种族资源，其中包括印度和远东，并且除了使用产生异国情调和模糊氛围的特定的乐器和人声效果之外（例如在踩下延音踏板的情况下，向打开音盖的钢琴内歌唱），还使用了大量其他音乐传统中的乐器（班卓和西塔尔琴，以及许多其他乐器）。克拉姆的音乐在曲式的简洁和音色的复杂这两者的结合方面，是与众不同的。《永恒之光》（1971）中的一个段落（谱例XIX—2）就清楚地意图使人联想起印度音乐的特点，这不仅由于使用了印度乐器（西塔尔琴［sitar］和塔不拉双鼓［tablas］），而且还由于反复的纯五度（F—C）的持续低音效果。静态的和声、高度装饰的和具有调式色彩的高音竖笛旋律以及塔不拉双鼓所奏短促而爆发性的打击乐音型（似乎在"召唤"竖笛的乐句），这三个方面的结合产生出一种类似仪式的效果，而这正是这位作曲家的特点。

421

谱例XIX—2：克拉姆，《永恒之光》，片段



为了获得异国情调的效果而使用外来的音乐手段，在西方音乐中绝不是没有先例的。“土耳其”效果从十八世纪就有，“东方”的音阶和主题在二十世纪早期吸引了广泛的注意（例如在德彪西和马勒的音乐中）。但是，当前的阶段因趋向于利用一个极其广泛的世界语言范围（常常处于一种折中的结合中）而区别于以往。这种对于多重交叉繁殖的兴趣，正是现代音乐发展中不断增加的“全球化”性质的一种显示。对于西方音乐来说，如果说以往异国情调的影响绝大部分仅仅产生了表面效果的话，那么，它们现在则在最基本的创作构思上留下了它们的痕迹。

在一个层面上来看，凯奇对于东方哲学的兴趣在他作出采用不确定性手法的决定中起到了关键的作用。更为普遍的情况是，东方的非方向性时间的观念，激发了许多当代西方作曲家（从凯奇到格拉斯再到施托克豪森）获得一种更加静态的和“无运动的”音乐类型的种种尝试。而一些更加特别体现音乐本身性质的东方特点，已经出现在了无数的现代西方音乐作品中。例如，梅西安的管弦乐曲《时间颜色》中出现那些的金属性音响和精巧处理的支声复调织体，以及史蒂夫 · 莱奇的《为敲击乐器、人声和管风琴而作的音乐》，二者都清楚地证明了一种对于巴厘岛加美兰音乐的熟悉。（实际上，莱奇曾有一段时间在巴厘岛学习当地的音乐。）

最系统化地去利用其他文化中音乐的严格尝试是由施托克豪森作出的，在他的想象中有一种能够利用这个世界上流行音乐和艺术音乐全部总和的“宇宙”[universal] 艺术。他的电子音乐作品《远程音乐》（1966）就是以一个令人惊叹的、包括各种预先录制好的种族音乐（日本雅乐、巴厘岛音乐、中国音乐、匈 422

牙利音乐，甚至秘鲁的舍皮布［shipibos］，这里提到的仅是一小部分）的范围为基础而创作的。这些“现成的材料”与原先创作的电子音响结合在一起，并且通过电子化手段把从某个材料资源中的一个结构要素强加到另一个中去而得以实现彼此间的“互调”，由此而使这两种材料整合成一个被融合了的“更高层次的统一体”（这时，原始材料常常已被改变得无法辨认了）。施托克豪森把这种技术看作是“超拼贴”［metacollage］，认为电子的互调作用使得作曲家能够“超出拼贴的界限”——即超出两个或更多个没有联系的实体的简单并置——而达到“完全的渗透”。

这个影响的潮流并不仅仅总是从东方到西方。韩国的尹伊桑（1917—1995）和日本的黛敏郎（1929—1997）以及武满彻（1930—1996）就是一直用西方音乐的元素把他们本国的音乐文化元素结合起来的。武满彻同时为西方乐队和本国的乐器写作了大量的作品（有时两者结合起来写），他的这些音乐作品在织体的笔法上都是精品，几乎总是在一个较弱的力度层次上。在使用西方半音化手法全部素材的同时，武满彻还用音色和句法的微妙细节变化来形成极其短暂的音乐材料，它们的那种清淡和克制的特点使人想起日本的绘画。如在韦伯恩的作品中那样，这种音乐的真正生命看起来既存在于音符本身，又存在于音符间的休止中。

武满彻在他自己的著作中所说的关于东方与西方元素相互作用的话，同样可以适用于他的许多同时代人：

> 我想在两个方向上同时发展：作为一个具有传统意识的日本人，和作为一个具有创新意识的西方人。从根本上讲，我愿意保持两种音乐的体裁，每一种体裁都以它自己的合理形式呈现出来。但是，把这些在根本上不相协调的元素简单地当作不同创作用途的一个起点，我认为仅仅是第一步。我不想去除那丰富的矛盾；相反，我要这相互斗争的两种力量。那样，我就可以避免和传统相互隔离，并且也能在每一个新的作品中更加向着未来推进。[3]

---

3. Ulrich Dibelius *Moderne Musik II*, *1965—1985* (Munich, 1988), p. 373.

第二十章
回归简单：简约主义与新调性

自 1960 年代以来，前一章中所简短讨论过的东方影响，在另一个意义重大的音乐发展中扮演了重要的角色：这一意义重大的音乐发展即是趋向于发展一种更加简单和直接的音乐，去除在西方音乐的绝大多数形式中所突出的那种技术复杂性和情感冲突。像大部分东方艺术那样，这种更加简单的音乐依赖于清淡而不是夸张，隐蔽的暗示而不是公开的表达，它鼓励一种被动沉思式的回应而不是积极的卷入。在技术上讲，这带来了静态调性结构、附加节奏、织体一致性和透明性以及不变的主题反复的结果。最具典型性的是，它在经过极其长时间过程而缓慢展开的作品中找到了所要表达的表情，没有戏剧性的事件或发展目标。 423

一个以这种精神构思的乐曲的常见特征是它们那被严格缩减了的“内容”，这是另一个与东方思想密切联系的标志。约翰 · 凯奇在 1940 年代与禅宗的相遇不仅影响到他转向不确定性，而且加强了他把创作材料限制到最小化的倾向——在《4 分 33 秒》中达到了一个限制的极端（一个完全没有“内容”的作品），这种限制在凯奇以及追随者特别是莫顿 · 费尔德曼的许多其他作品中也很明显，并且最后变成了一种影响广泛的风格倾向。

简约主义

在 1960 年代，一个年轻的美国作曲家小组开始探索以彻底简化的方法——



雕塑家理查·塞拉的一个简约主义作品，纸上仅有一根用木炭与合成聚合物涂料画的长条。《这里》［*Hier*］，1973年。（9'6$^{5}/_{8}$" ×42$^{1}/_{4}$"。收藏，纽约现代艺术博物馆。Gift of Mr. and Mrs. Samuel I. Newhouse, Jr. and National Endowment for the Arts）

424 即把他们自己限制在最基本的音乐元素内——进行创作的可能性。尽管所有的人都在某种程度上受到凯奇的影响，但是这些作曲家（包括拉·蒙特·扬、特里·赖利、史蒂夫·莱奇和菲利普·格拉斯）的发展大部分都不依赖于他。他们对不确定性并不关心，而更感兴趣的是把音乐带回到一个更加原始的基础上，使之从累积的西方传统负担中解脱出来，仿佛一切重新从零开始。他们开始的这个被称作简约主义［minimalism］的发展，已经变成了现代音乐中最具影响的力量之一。

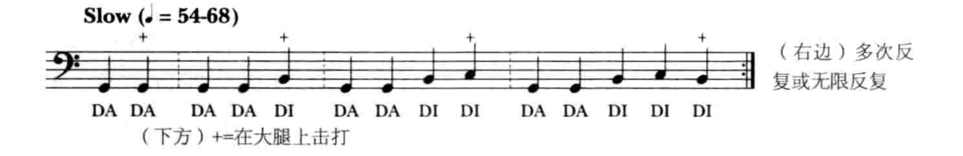
在简约主义的早期阶段，主要人物是拉·蒙特·扬（1935—），他成长于序列主义的全盛期，并且和绝大多数当时的序列主义者一样，受到韦伯恩音乐的强烈吸引。但是，对他来说，韦伯恩最吸引他的东西似乎是织体的简约和音乐在本质上的那种静态性质，正如扬指出的那样，“它一再地重复使用相同的信息。”出于同样的原因，扬欣赏前文艺复兴时期［pre-Renaissance］的西方音乐，这种音乐“以静态平衡作为一种结构特点，更有点像东方音乐体系的做法”。[1]

1. Michael Nyman 的 *Experimental Music:Cage and Beyond*（London, 1974）, p. 119.

扬的《弦乐三重奏》（1958）创作于他仍然在加利福尼亚做学生的时候，该曲把韦伯恩简洁的原则发展到了前所未有的极端程度。这个作品的开头五分钟只包含了三个音符，每个音符对应三件乐器中的一件，它们一个接着一个缓慢地进入，然后结合在一起，在慢慢地、同样是一个接着一个地分开之前，保持了很长一段时间的结合状态。在一个很长的休止之后，一个新的事件终于被引入，从而开始了下一个部分。两年之后，扬甚至在这个方向走得更远了。《作品 1960 之 7》就只包含一个单独的事件，一个纯五度（B—F♯）"被保持了很长一段时间"，425 而同年创作的《为亨利 · 弗里恩特而作的 X》只是简单地包含着对一个物体（不定什么物体）的不变的击打，这个击打在一个很长的时间段内（其长度也未确定）每隔一秒左右出现一次。通过对一个单音的这种毫无变化的延伸和重复，扬试图使某些差别细微的听觉事件（包括从人的演奏中产生的一些细小的变奏）可以被人们听得见，而当声音在较大的连续进行范围内仅仅以短暂的瞬间呈现时，这些听觉事件则必然是不能被感受到的。（这种对于个别事件的强调可以说代表了目前的一个从德彪西、瓦雷兹到利盖蒂延伸下来的发展阶段——也许是最后的阶段。）

依近期简约主义的发展情况来看，扬随后为带有钟琴的男声合唱而作的《死亡圣歌》（1961）证明了其特别的预见性。该作品的内容只有一个重复的自然调式齐唱旋律。起初只有一个两音音型，通过一个添加的过程，即随着每一次重复而获得一个新的音，这个旋律逐渐得到扩展。当这个扩展包括了五个音之后，整个过程即重新再来（谱例XX—1）。

谱例XX—1：拉 · 蒙特 · 扬，《死亡圣歌》，选段



在 1960 年代早期，扬开始写作纯粹"概念化的"、完全由晦涩的文字说明构成的作品：例如，"在观众面前点起一堆火"，"让一只蝴蝶（或任何数量的蝴

蝶）在演出的区域内自由地转圈飞”，“画一条直线并沿线而行”。并且自此以后，他继续探索了一些导致他成功超越简约主义界限的领域——例如，在非平均律和声体系内进行即兴创作（经过调谐的纯律钢琴［*The well-tuned Piano*］）以及随印度歌唱家普莱恩 · 纳兹进行了深入的学习，并与他一道演奏了坦布拉琴［**Tambura**］。但是，扬在简约主义的开始阶段是起到了关键的作用的，并且《死亡圣歌》的创作方法也为这个运动提供了一个基础。

当特里 · 赖利（1935—）在 1960 年代早期与扬同在伯克利的加利福尼亚大学做作曲学生的时候，他们两人就有着密切的交往，特里 · 赖利也许是第一位几乎只关注以持续反复的旋律模型来进行写作的作曲家了。他开始用磁带的循环进行实验，这种方法产生出已被录制材料的短小片段在规律间隔的状态下的持续反复。这就是磁带作品《我不能停止，不能》和《酶斯卡灵混合致幻剂》（均创作于 1963 年），以及器乐作品《键盘练习曲》（1963）和《C 调》（1964）的基础（这两个作品是在把以上观念采纳进现场演奏后形成的）。

426

《C 调》是 1960 年代的一部开创性的作品。乐曲完全建立在源出于十八世纪调性音乐标准模式的五十三个短小旋律音型上，因此，该作品与这个时期的引用音乐有关联。但是赖利更关注的是重复和叠加旋律单元所引发的结构可能性，而非风格的暗示。这五十三个片段被记录在一页总谱纸上，每位演奏者都手拿一份（这个总谱可用于“任何数量的旋律性乐器”），他们被指示要按前后顺序演奏所有内容。乐曲的表面节奏由均匀的八分音符 C 音所严格控制，该音在全曲中不间断地出现在钢琴的高音区，但是，其他演奏者则根据自己的速度来演奏他们的旋律片段，并且在进入下一个片段前，可以随意确定对每一个片段的重复遍数。由于每位演奏者同样被要求相互聆听以便不要彼此偏离太远，因此该曲的完成有赖于一种在精确记谱、个人选择和小组合作三者间的平衡。

赖利曾把他的作品比作一个“镜子音乐厅”［musical hall of mirrors］，这是对于《C 调》的一个恰当描述。尽管人们一遍又一遍听到的是相同的音型，但是他们所经受的却是持续的变化。变形由如下两方面，即由两个或更多个同样音型同时的错位陈述之间所产生的冲突，和两个或更多个不同陈述的同时并置而引起。“转调”也伴随着不同的部分开始和结束在不同的时间上而被听到。因为旋律音型在长度和轮廓上极其多变，所以在乐句结构上还会出现大量的重叠。

尽管具有所有这些特点，但是这个作品的最终效果却是简单和率直的，其旋律音型是自然调式的，和声也仅是同时发声的旋律音型偶然组合的结果。所有的节奏冲突通过钢琴在C音上有规则地律动而最终被化解和协调。相对于序列主义的严格和不确定性的任意这二者以及织体音乐的音响密度，《C调》提供了另一种引人注目的选择。对许多人来说，该作品达到的这个新的音乐境界如同人们呼吸了一次新鲜空气一样。

赖利的早期音乐背景主要在爵士乐方面，他的大多数创作活动都集中在有控即兴创作的各种形式上，常常涉及精心制作的磁带延迟系统，由此可产生复杂和回声一般的重复。磁带延迟被用来产生电子键盘作品《弧形空气中的虹》（1968）中的艺术效果，这个作品——像这位作曲家的大部分作品一样——主要是以流行音乐的精神来构思的。以扬为榜样，赖利也对印度音乐开始了一个深入的研究，并且还积极地参与到它的演出中去。

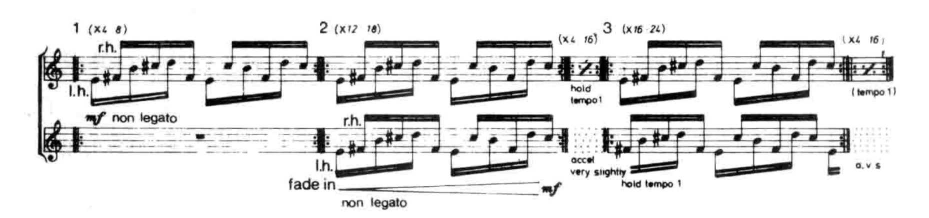
自1960年代中期以来，史蒂夫·莱奇和菲利普·格拉斯成为了简约主义运动的两个主要人物。莱奇（1936—）参加了赖利《C调》的首演和录音，并且像赖利一样，发展了一种严重依赖于反复的创作方法，开始以若干磁带的循环播放进行实验，然后把类似的手法运用到器乐创作中。但是，莱奇的发展所走的是一条相当不同的路线。在用磁带循环播放的方法进行创作时，他对“相位变化”［phase shifting］的可能性变得着迷起来：例如，以略微不同的速度播放两个或更多个相同的循环片段，这样，这些反复就会渐渐地相互分离开来（“错位”）并且最终还会回到同步。莱奇两个最早的探索这一技术的作品，即磁带作品《天快下雨》（1965）和《显现》（1966），就是以预先录制好的语言片段为基础创作的，而第三个作品《旋律》（1966，同样是为磁带而作），则把这一创作想法应用到一个简单的旋律序列上。 427

莱奇体现相位变化的最早一部器乐作品是为两架钢琴而作的《钢琴相位》（1967）。它的第一个部分完全以一个包含五个不同音高的单个旋律音型为基础。这些音被分布在一个包含十二个连续的十六分音符的节奏型中，并交替着由三个音（左手）和两个音（右手）构成的旋律序列，尽管内部在不断重复，但是这五个音却引起了对音高连续性的贯穿始终的改变。该曲的开始线条（谱例XX—2）即表现出这种想法，并表明了它的变化的第一个阶段。

一位钢琴演奏者单独开始，陈述这个音型四到八次，之后（在乐谱标有 2 的地方），第二钢琴演奏者“渐入”[fade in]，并很快达到第一钢琴最初陈述这个基本音型时的同样力度水平。然后，两架钢琴以齐奏的方式一道演奏十二到十八次，在这个演奏的过程中，第二钢琴演奏者开始渐渐地加快速度（乐谱中用一些小点标出），而第一钢琴演奏者则保持原来的速度。最后，第二钢琴再次“锁定”第一钢琴，但是这时它已经改变了一个位置而形成错位：它演奏基本音型的第二个音时，第一钢琴则演奏第一个音，余类推（在乐谱标有 3 的地方）。两架钢琴重又维持起相同的速度，这次重复的次数为十六到二十五次，在此之后，第二钢琴开始第二次加速，最后又“锁定”，但是，现在与基本音型的第一个音形成了两个音的错位（未在例中显示）。这个过程贯串于整个第一部分，当第二钢琴经过十二次相位变化最后回到“原地”并且再一次和第一钢琴同步结合时，第一部分就结束了。（该曲两个接下来的部分以同样的过程为基础，运用了越来越短的节奏模式——分别是八个和四个十六分音符。中部的结构由于两架钢琴的旋律音型用了不同的音高内容而变得更加复杂了。）

428

谱例 XX—2：莱奇，《钢琴相位》，开始部分



《钢琴相位》显示了莱奇音乐的几个一贯的风格特征：短小的自然调式旋律音型、不变的节奏律动（几乎总是以一种活跃的速率）以及以机械般的精确性演奏出来的打击乐弹性。在结构上，这首乐曲让相对稳定的片段与发生逐渐加速的段落交替进行，从而产生出分别叠加于一直处于进行中的那些永恒反复音型之上的细微变奏。由于外在的表面因这种变奏而未受到大的影响，所以听者必须集中关注于细微的“内部”变化——否则这个作品在一个极长的时间跨度内，看上去完全就像是机械反复的结果。

在 1960 年代后期和 1970 年代早期，莱奇在一系列专为自己的演奏乐队而

创作的作品中，探索了不同的相位变化方法，包括《小提琴相位》(1967)、《相位模式》(1970)和《拍手音乐》(1972)，最后这一首是一个为拍手掌而作的纯粹的节奏性乐曲。这个阶段的一个作品，即《四架管风琴》，运用了有点不太一样的技术：即逐渐拉长的技术——把一个不变的重复和弦中的每个音一个接一个地逐渐拉长。

在1970年代，莱奇用一种新的技术对他早期作品中的相位方法进行了扩展，在这一新的技术中,旋律模式是通过用击打[attacks]代替休止而建构起来的——或者与此相反，是通过用休止代替击打而被拆解的。《击鼓》(1971)这个为无音高打击乐器而作的较大规模的作品，就是以此手法创作的第一个作品。它的第一部分以八分音符为基础，十二拍的模式显示在谱例XX—3中。但是，莱奇并不以一个完整部分的陈述来开始乐曲，而是仅以模式中的一个音来开始乐曲，并用附加的休止来替换模式中的其他音。余下的音然后逐渐一个接一个地把休止符替换掉，虽然替换并不按线性顺序来进行。每一次的一个新的节奏模式都通过一个新的音的附加而生成，并重复一定的次数直到下一个新的音被附加进来。第三部分的结束是以这个过程的反转为基础的：即以完整的音型开始，音被一个接一个逐渐地减去，直到只剩下一个音为止。

谱例XX—3：莱奇，《击鼓》，开始部分的基本音型



在《六架钢琴》和《为敲击乐器、人声和管风琴而作的音乐》(两个作品均作于1973年)中，莱奇继续以类似附加的结构来写作。《为十八位演奏者而作的音乐》(1976)标志了一个转折点：该曲引入了一个新的技术，这一技术涉及由演奏者的呼吸所决定的律动长度，并且使用了比莱奇以往所要求的一个规模大得多的乐队，除了早期乐曲中的键盘和打击乐器外，还包括了通常的管弦乐队乐器（弦乐器和木管乐器）。尽管《为十八位演奏者而作的音乐》保留了持续不变的表面节奏和重现了莱奇早期音乐的许多方面，但是它也反映出了他对于丰富织体和更加饱满的和弦进行的不断增长的兴趣。后者的运用尽管简单并带有极端地重复性，但是却给缓慢移动的音乐进行带来了明确的调式调性内

429

涵。确实，一个十一个和弦的和声循环以其完整的形式在该曲开始和结尾的陈述，提供了一个强烈的调性回归感，循环中的个别和弦对于每一个插入部分来说，则起到了结构支柱的作用。正如莱奇所评述的那样："《为十八位演奏者而作的音乐》的开始五分钟有着比我到目前为止所写的任何一部完整的作品都多的和声运动。"[2]

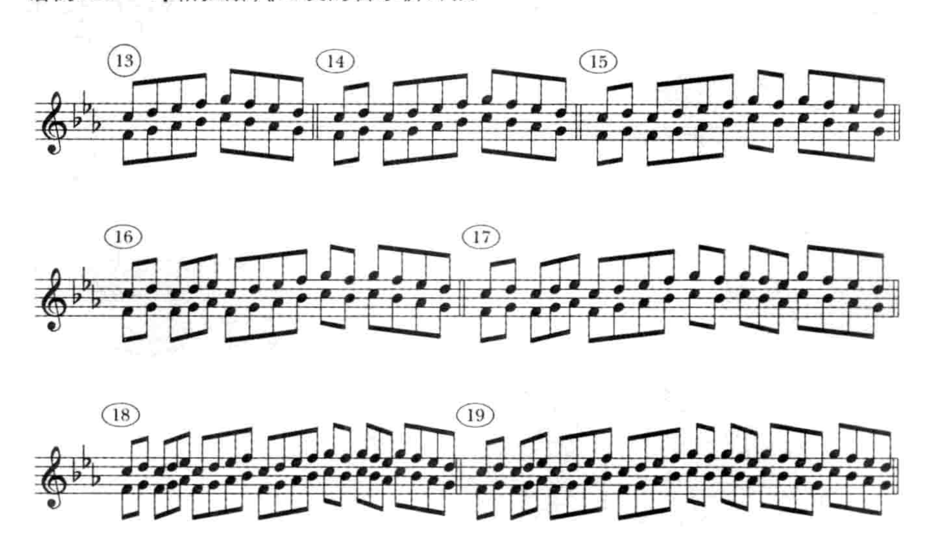
通过更加多变的复调与和声织体而使语言得到丰富，这已经构成了所有后期音乐作品的特点。在《八重奏》（1979）和《佛蒙特对位》（1982）中明显反映出来的对于旋律结构和对位结合的关注，赋予了音乐一种比早期作品中表现出来的多得多的传统风味。最近的大规模构思，如以四首希伯来赞美诗的节选为歌词为声乐和小型管弦乐队（后改编成大型管弦乐队）而作的《黑森林》（1981），以及为八部合唱和特大型管弦乐队而作的《沙漠音乐》（1982），就投射出一种"音乐厅"式的图像，远离了早期作品的那种小规模定位。

在1960年代后期，莱奇和菲利普·格拉斯（1937—）在不同的演出团队里演奏。格拉斯的音乐在许多方面都与莱奇的相似，差不多都限制在一个有限的音高材料范围内和强调不变的节奏律动以及持续的反复，但是他的创作方法在整体上还是不一样的。莱奇所考虑的是在一个本质上反复性的旋律节奏框架内获得逐渐的变化，而格拉斯则通过附加节奏的过程（一种他在1960年代中期学习印度音乐时所发展的技术）来扩大基本的旋律组合。在格拉斯早期的《五度的音乐》（1969）中，一个开始的八音音型逐渐扩展到包含了两百个音。在开始的几个阶段（谱例XX—4）中，原始的八音组合通过在它的两个四音分组中的每一个之上附加音符而被拉长，第一个分组上行级进，第二个分组下行级进。当原始的组合在数字13处被听到之后，第一个分组的前两个音在数字14处被重复了，第二个分组的前两个音则在数字15处被重复。三音重复随后被增加到数字16和17中，而数字18和19中完全的四音重复又紧跟其后。

在早期的作品中，格拉斯几乎把唯一关注的焦点放在了旋律和节奏方面，并且把织体限制在八度和一个单线条的齐奏双音内，而现在，格拉斯已经经历一个与莱奇相并行的发展，在这个发展中，他逐渐地丰富了他音乐的和声与织

2. 引自唱片 ECM 821-417-2 的内附说明书。

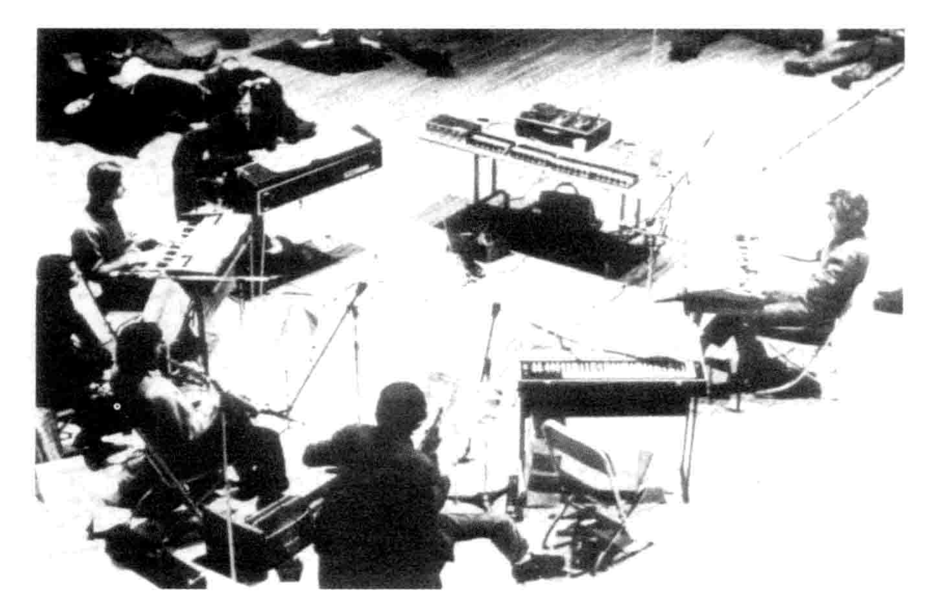
谱例XX—4：格拉斯，《五度的音乐》，片段



体内容。《五度的音乐》（1969）包含一个被加上了五度双音的单线条，而《相仿进行的音乐》（1969）则在相仿进行中，从一个齐奏开始慢慢地扩展到一个丰富的和弦式声部网。《变化声部的音乐》（1970）从一开始就引入了持续音，并且允许偶尔的声部交换，这样就打破了早期乐谱中的那种严格的平行声部进行。最后，《十二个声部的音乐》（1971—1974）包含了许多向着相反方向进行的声部，并且显示出某种程度的节奏独立性。除此之外，由于持续声部的较为广泛的使用，具有一定意义的和声也开始出现。尽管在该作品的绝大部分中，每个部分都只以一个单个和弦为基础，但是在最后的两个部分中，格拉斯还是完成了这个作品丰富和弦音响（通过允许不同和弦相结合而构成的简单和声进行）的和声暗示。 431

格拉斯下一部作品的标题《对和声的一种看法》（1975）明确地表明了这一转变，并且所有他最近的音乐都使用了一种实质上是传统性质的简单和声进行。但是他使用这些和声的方式与他早期的做法保持了一贯性：剥离掉它们正常的上下文关系，它们被强迫性地重复，并受到类似于格拉斯以前所使用过的一些发展技术的影响。

自1970年代中期以来，格拉斯主要集中于舞台音乐创作。三部得到广泛上

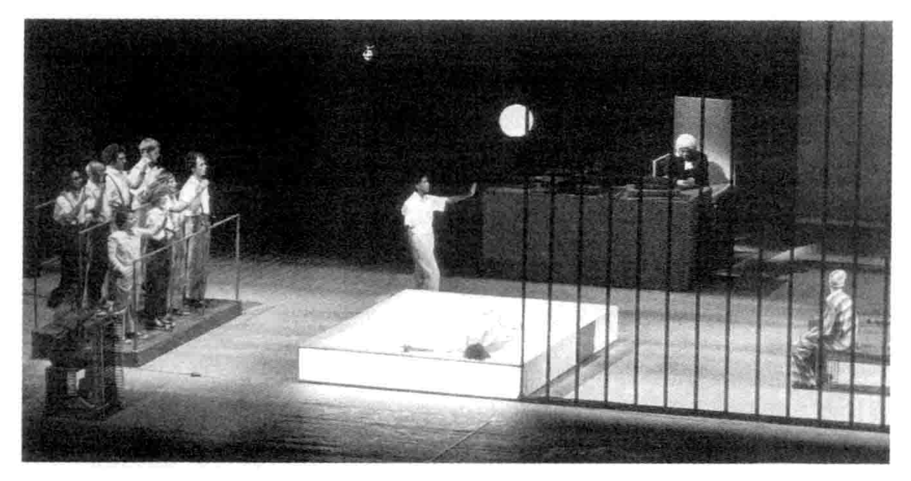


正在纽约大学演奏的菲利普·格拉斯乐队［The Phil Glass Ensemble］，1971年2月。格拉斯是在音乐会音乐中使用电子扩音乐器的首创者。（Cynthia Guiraud摄影）

演的歌剧，即《困惑中的爱因斯坦》(1975)、《非暴力抵抗主义》(1980)和《阿克纳坦》(1983),在全世界引起了广泛的关注。第一部是与戏剧导演罗伯特·威尔逊合作构思的一个巨长的剧作，它只在非常有限的意义上体现出歌剧性。一系列静态的、非叙述性的舞台场面松散地以与物理学家阿尔伯特·爱因斯坦相关的一些形象（如一列火车、一次试验、一个宇宙飞船）为重点，它的音乐与戏剧表演同时进行，但大部分与戏剧表演相脱离。该曲的总谱专为格拉斯自己的乐队而编配，包括经过扩音的木管、键盘和人声，产生出一种不同于任何迄今为止的与传统歌剧舞台相联系的音响景象。此外，一个打扮成爱因斯坦模样的小提琴独奏者，同时起到了作为一位音乐家和歌剧中一个角色的作用，协调着其他音乐家和舞台表演者之间的关系，而所有这些人都是演员和舞蹈者，而非歌唱者。

432

格拉斯的下一部歌剧《非暴力抵抗主义》在创作观念上则相当的传统。其内容基于印度政治领袖和和平主义者圣雄甘地（Mahatma Gandhi，1869—1948）的生活经历，采用了一个中等规模的交响乐队（不用铜管）——这是一个在作



《困惑中的爱因斯坦》首演的一个场景。在舞台导演（罗伯特·威尔逊，他同时创作了剧本）和音乐（菲利普·格拉斯）两方面为歌剧开创了新的局面。

曲家的织体和音色资源发展中的新阶段——并以极具传统歌剧规范的方式使用了歌唱者和音乐。尽管该剧的音响明显地不同于他早期的音乐，尤其那种高度抒情的声乐写作（这几乎把格拉斯带入"新浪漫主义"运动的轨道），但是，《非暴力抵抗主义》在结构上与早期的格拉斯并没有本质的不同。

所有格拉斯的歌剧都在世界重要的歌剧院得到上演、出版了唱片并受到公众的欢迎。在歌剧作为一个现代体裁的生存前景受到极大思考的这样一个时期，格拉斯在使之获得新生方面起到了一个重要的作用，扩展并重构了它的传统，以适应他自己对于一个更加礼仪性、非叙述性和仪式性的音乐戏剧的想象。

尽管莱奇和格拉斯的音乐在风格上与非西方音乐没有什么共同之处（除了像长度和倾向于缓慢和逐渐地引入变化这样一些一般的问题之外），但是两人音乐节奏的基础都是主要从非西方资源中获得的。（莱奇在美国和当地分别学习过非洲和巴厘岛音乐，而格拉斯则在巴黎学习过印度音乐并去印度、北非和中亚旅行过。）另一个共同受到的影响来自于凯奇，他在其早期（采用不确定性手法之前）作品如《预制钢琴曲集》和《弦乐四重奏》中，同样地让一部分音响服从于严格限定的节奏控制之下。这种精确指定变化过程的想法也与序列主义有关系。但是莱奇曾经声称，凯奇和序列主义者所使用的音乐过程（由于很少能 433

够听得见）对他毫无用处。“我所感兴趣的”，他写道，“是一种创作过程和一种发出音响的音乐，而这两者是完全相同的。”[3]

不确定性并没有引起莱奇或格拉斯的兴趣，即兴创作手法也是如此，除非是乐曲的整个结果已被精确地确定了下来。但是他们音乐的那种表演性定位的特点（其中的绝大多数——至少在早期阶段——是写给作曲家自己乐队演奏的）是其本质特色之一，在这方面它类似于流行音乐，尤其是爵士乐和摇滚乐。（这个关系是相互的：像“橘梦乐队”和“平克 · 弗洛伊德”摇滚乐组合就常常表现一些从简约主义者那里借用来的观念。）这个特点反映出一种愿望，即希望从现代西方音乐会音乐那种专门的性质中摆脱出来，在这种音乐会音乐中，作曲家创作的作品只是为了让别人来演奏的，而通常自己并不直接参与到演奏中来。莱奇曾说：“1963 年，尽管我作为演奏者的水平很有限，但我第一次决定我必须参加到我所有作品的演奏中来。有一点似乎是清楚的，即当作曲家和演奏家的作用结合在一起时，一个健康的音乐局面才会产生。”[4]

格拉斯曾把这种向听众要求的完全欣赏他音乐的回应描述为“一种反应，在这种反应中，记忆和预期在维持音乐经验方面都不起作用。所希望的是，人们在这种情况下或许能够把音乐感受为一种‘存在’，摆脱掉了戏剧的结构，一种纯粹的声音媒介。”[5]这种聆听模式——在聆听中，理想的情况是，人们失去了所有自我的感觉（一种更加特别的非西方音乐与西方音乐相联系的模式）——引出了“催眠音乐”[trance music]这个名称。其他受到建议的术语还有“律动音乐”[pulse music]、“系统音乐”[systemic music] 和“过程音乐”[process music]，但是“简约主义”仍然是受到喜爱的词汇，即使被莱奇和格拉斯所要求的音乐材料在最近几年中已经变成了除了简约以外的任何东西。甚至音高内容（在早期作品中一直保持着绝对的简约）也扩大到了这样一个程度，即已到了毫无“简化方法”可言的地步。但是，简约主义运动对于过去二十年深远而持续的冲击却是不可否认的。

---

3. *Writings about Music* (Halifax, Nova Scotia, 1974), p. 10.
4. Ibid. p. 45.
5. Wem Martens, *American Minimal Music*, trans. J. Hautekiet (New York, 1983) , p. 79.

调性的重新发现

二十世纪音乐在1960年代之前的一个显著和非常典型的属性，是所有的主要作曲家实际上都试图建立一种一致的和自成体系的音乐语言，其主要的目的是要脱离传统的调性。对共同实践传统的涉及——尤其是功能和声进行——通常是被避免的。在这种音乐最为极端的形式中，导致了在勋伯格早期十二音理论的阐述中诸如绝对禁止三和弦和八度重复这种规则的出现，其理由就是，这种调性暗示易产生误导并会建立起与这种新创作方法（这种方法应该有它自己的“法则”，它们应完全区别于并独立于调性音乐的那些法则）的内在属性不相一致的预期。 434

当然，关于这个问题勋伯格后来进行了再次的思考，在做出这样的禁止已经变得没有必要的判断后，他开始在他自己的十二音作品中使用三和弦和八度重复，甚至在1930年代后期和1940年代的几部作品中回到了调性写作。许多其他的重要作曲家则根本不在乎与调性音乐的联系：例如，斯特拉文斯基，他的新古典主义作品就与传统表达方式关系密切（但是被处理成有意识的历史暗示），还有巴托克，他对于三和弦的使用，尤其是在其后期的作品中。当然，一些保守的人物如拉赫玛尼诺夫和（后期的）施特劳斯从来就未完全放弃传统写作的基本原则。不过总的趋势是要建立一个自成体系的、独立的二十世纪创作语言。当调性的暗示出现时，它们会被小心地把它融合进一种现代的框架内，以避免出现任何回到早期风格传统的联想。

在1960年代，这种态度转变了。简约主义者的那种经过精练化处理的自然音体系，调性语汇的广泛使用，对共同实践风格、爵士乐、摇滚乐以及其他流行音乐形式的暗示——所有这些结合在一起后，极大地侵蚀了一种“纯”现代音乐的语法原则。由于如此的“开放”和容易受到一个范围更加广泛的技术和表现方式的影响，新的音乐变得更加“包罗万象”了。

这种新的折中主义的一个明显结果是，它鼓励了人们对传统调性可能性的重新思考。比方说与拉赫玛尼诺夫的调性风格不同，这种新的调性构建的是一



在《路易年均XIV》（1986）中，美国艺术家杰夫·库恩斯重新采取了写实图画派艺术的技术，但是却以一种与二十世纪相联系的不锈钢材料表现出来。（Gerald S.Elliott 现代艺术藏品，芝加哥艺术学院）

种“回归”，一种暂时受到抛弃的创作方式的有意识的重新拥有，而不是在其他一些作曲家作品中所坚守的一种传统（尽管在许多人的眼中已过时）的延伸。正如在其早期一直用不协和的半音化风格进行创作的美国作曲家戴维·德尔特雷蒂奇所说：“对于我来说，调性实际上是一种大胆的发现。我成长于这样一个环境中，即对于一个作曲家来说只有不协和与无调性被接受的环境。而此刻，调性则令我感到激动。我想我发明了它。在某种意义上讲，是这样的。当你是一个作曲家的时候，你就会感到，在某种程度上，你正在做某种第一次做的事情。”[6]

435

在他毫不妥协地半音化和无调性的创作开端之后，德尔特雷蒂奇（1937—）在1960年代后期开始了继续以刘易斯·卡罗尔文学创作为基础的一个可能会变成大型系列作品的创作工作，为了这个作品，他采取了一个更具调性和自然调式音乐的创作方式，常常直接涉及到流行音乐（通过使用像电吉他和萨克斯管这些流行音乐代表性的乐器加以强调）。这种创作方式在《最后的艾丽丝》

6. John Rockwell, *All American Music*（New York, 1983）, p. 77.

（1976）中达到了一个最初的顶点，这是一个选自卡罗尔《艾丽丝漫游奇境记》审判场景的为女高音和管弦乐队再加上一个“民间组合”（两个高音萨克斯管、曼陀林、班卓琴和手风琴）而作的一小时长的、体现出一种小协奏曲特征的作品。

《最后的艾丽丝》的折中主义对于大多数现代音乐来说是典型的。尽管有大量的三和弦和功能和声，但是调性听起来还是带有一定程度的扭曲，就好像通过过滤器听到的那样，而这个过滤器是由与整个二十世纪音乐风格非常熟悉的一位作曲家所提供。最强烈的影响来自理查·施特劳斯，尤其明显的是在大型器乐力量的高超处理方面，但是同时也有对流行歌曲和甚至无调性的涉及（但是正如该作曲家所说，是被用来“暗示怪诞和恐惧”的）。尽管德尔特雷蒂奇作品的丰富的谱面和对于强功能和声进行的偏爱创造出了一种比别人更多的传统风味，但是其作品本质上的变奏特点，即音乐以一种强迫重复的方式在一个同样的旋律元素之上进行展开，使人联想到简约主义。无论如何，《最后的艾丽丝》不是对十九世纪后期风格的一个复苏，而是从现代经验的角度对十九世纪后期风格传统的一个重新思考。

在功能调性重新得到利用的过程中有几个截然不同的阶段，它们可以在美国作曲家乔治·罗奇伯格的音乐中得到追溯，这位作曲家我们已在前面的章节中简短讨论过。在1950年代和1960年代早期，罗奇伯格写出了一系列逐渐增加节奏和织体复杂性的音乐语汇。由于最后他逐渐认识到完全半音化的那种“极端狭窄限制”，而开始把对调性音乐的引用引入到他的作品中来（为十五件乐器而作的《魔法剧院音乐》，1965；为古钢琴或钢琴而作的《模仿巴赫》，1966）。这些材料对罗奇伯格音乐语言的后来发展产生了一种戏剧性的效果。 436

《第三弦乐四重奏》（1972）避开了实际的引用而倾向于以几种不同的历史资源为基础的一种折中风格，虽然说所有这些音乐实际上都是由作曲家本人创作的。在这个四重奏的五个乐章中，最“激进的”是第三乐章，它是一套变奏曲，整个乐章以一种回忆贝多芬的方式而写成。在最后一个乐章中，扩展的调性插段使人想起马勒，但是在这里，“外来的”风格暗示被一些以一种更加现代性语言构思的部分抵消了。风格的差异就是这样被有意识地利用来获得一种特别的表达张力的。但是，在后来的作品中，如《第四——第六弦乐四重奏》（1977—

1978）和歌剧《骗子》（1982），罗奇伯格曾试图以一种更加“全球化的”音乐语言中的普通成分来整合传统的调性元素，使之能够既适应自由的半音化写作和严格的自然音写作，又能适应简单的三和弦和复杂的不协和和声。

在最近的几年中，传统调性已引起了许多作曲家的注意。从某种意义上讲，在经历了只以无调性风格进行创作的阶段后，像彭德雷茨基和亨策这样的成熟作曲家已经又“回归”——或至少“面向”——到调性上来。年轻的作曲家们——包括德国人沃尔夫冈 · 里姆（1952—）、英国人罗宾 · 霍洛维（1943—）以及美国人约翰 · 亚当斯（1947—），他们的成熟伴随着调性广泛的重新引入——则在他们的创作生涯中一直依赖着一种一定程度的调性语言。确实，这种回归调性的趋势是如此的普遍，并且是如此经常地与其他传统因素结合在一起，以至于评论家们把这说成是一种“新浪漫主义的复兴”[neo-romantic revival]，它具备了这样一些十九世纪的风格特征，如轮廓清晰的旋律线条、丰富的管弦乐配置、饱满的织体以及对于直接的个人情感的重新关注。

然而，绝大多数现在在他们的作品中使用传统调性的作曲家，看起来都没有兴趣实实在在地去复兴共同实践的风格。确实，这样的一种复兴，即使是一种愿望，本质上讲是不可能的，因为当前的调性观念已由于后调性的历史形势而产生了必然的变形。当代作曲家不可避免地仿佛是相隔一定的距离来看——或听——调性，如同“局外人”[outsiders]，他们必须谨慎地决定是否采用它，437 并且必须经过“计算”后再最终使用它，即以某种自觉地方式引入调性。这样，尽管它们本身相当地传统，但是，处于这种新调性中的传统调性形态所受到的特别处理，使得它们在更大层面上的一致性被扭曲了。标准的和声与旋律事件作为孤立的单位而出现，切断了它们与通常的功能语境的相互联系。由于受到这样的中立化处理，这些不连贯的模块不得不被再次拼凑到新的和（以传统的标准）“人造的”模式中去。如同运用引用一样，其目标并非复兴过去，而是在一个新的形式中重新建构它。

德尔特雷蒂奇是一位采用共同实践调性语言后带来不寻常结果的作曲家，他的音乐作品中提供了一个好的例证，这个音乐作品就是根据刘易斯 · 卡罗尔的语言文本为女高音和室内管弦乐队而作的《成熟的艾丽丝》（1972）。谱例XX—5 这个段落结束了“Quodlibet-Return”这个部分，在这个部分中，作品的几个

主要旋律乐思以对位的方式相结合，并且为进入接下来的部分（最后一个部分，不包括尾声）准备了一个过渡。这后一个部分的标题为“Hymn to the Queen”，它以第一次完整的人声演唱英国国歌《天佑女王》作为开始，这首歌曲被突出地引用到整个作品中，不过前面是器乐化的，有时用不完整的形式，有时则与其他重要的材料相结合。

这个过渡材料因而在该曲中起到了准备一个重要的戏剧时刻的作用，并且是在一个最为传统的方式中，即依靠 B♭ 音上的七和弦这个接下来部分所属调的属七和弦，来完成这个准备的。然而，这个人们所熟悉的效果却被完全扭曲了。首先，这个段落是在手风琴上被演奏的（一个“民间组合”部分），在短暂地停留在那个“正确的”B♭ 属七和弦上之后（第一小节的后半），手风琴不确定地摸索着，经过一系列半音变化和弦之后，最终成功地回到这个和弦上。在手风琴明显地安全回到这个属七和弦之后，这个民间组合的其他成员首次加入进来（以相同的音符），然后弦乐器和木管乐器也加入进来，每一组分别在 D 音和 F♯ 音上演奏着它们自己的 [*own*] 属七和弦。

这个效果不仅仅是故意的幽默。三个大三度关系属七和弦的根音构成了一个增三和弦，它是由全音衍生的贯穿全曲的诸种关系而组成的复杂整体的组成部分。此外，这三个属七和弦直接与作品的这个新的部分连接起来，因为人声和铜管在 E♭ 调上的曲调表达是由木管乐器和弦乐器以相同旋律的错位片段在 G 大调和 B 大调上——即这两个附加属七和弦的主音——所伴随着。同样作为典型的德尔特雷蒂奇创作方式的，是对片段性旋律中女高音短句递进式的节奏缩减，由此产生了一种时间的叠缩。

谱例XX—5：德尔特雷蒂奇，《成熟的艾丽丝》，选段





尽管调性“重新发现”——以及“新浪漫主义”——的长期历史意义还很

438 难评价，但是在现代音乐中，还没有东西表明作曲家们现在完全能够不顾二十世纪前面已有的发展，重新在一个音乐发展的早期和初级阶段上来恢复调性精神。较为传统的创作方法在二十世纪下半叶再次成为了作曲家创作手段的一部分，这肯定是极有意义的。但是，即使是对那些大多数致力于此的人，今天的

439 调性不会并且也不能提供一种如同它在十八和十九世纪所曾经成为的“普遍的”语言。由于失去了唯一性，调性仅成了许多可用资源中的一种，并且也就易于与一些标新立异的方法相结合。尽管它可以在人们需要的时候被使用，但必须只在被需要时使用。就这一点而言，今天的调性与它以往的情况是完全不同的。

微分调性

自传统调性明显的枯竭导致了二十世纪早期音乐的巨变以来，一部分作曲家就一直在对标准的西方十二音半音阶进行微分调性的扩展中寻找全新的创作可能性。在 1950 年之前，这样的扩展常常采取在一个仍然以平均律为基本的系统内扩大半音范围的方式：阿洛伊斯 · 哈巴的微分调性音乐就以平均律音阶作为一个起点，通过进一步的细分（最常产生的是四分之一音）引入新的音高。但是另一种方法则试图通过“更纯的”调音方式来给自然音调性注入活力，其基础就是依靠自然泛音比例。这种被认为产生出“合理声调”[just intonation]的调音方式，制造出了平均律之外的音程，因此也就制造出了微分调性，但是它在协和与不协和之间保持了严格分级的差别，并且在观念上维持了基本自然音化。

到目前为止，这个通往微分调性的第二种方法在二十世纪音乐中（哈里 · 帕奇是其主要倡导者）尚未得到有力的开发，但是，它在明显出现于当今音乐中的那种调性和自然音主义的普遍复苏中正构成一个非常重要的因素。在许多使用了纯律调音方式的作曲家中，拉 · 蒙特 · 扬和施托克豪森是在实质上简约主义的语境中来实现的。扬的音乐使用了纯律调音中的持续和声，并以很慢的速度改变着它们，以使听众能够尽可能准确地听到由此产生的细微音高变化。施托克豪森的《音准》(1968）——这是一部为六位歌唱者而作的持续一个多小时的作品——把它的音高材料限定在了一个由自然泛音列产生的单个六音和弦上。

在另一方面，美国人本 · 约翰斯顿（1926—）不仅以非同寻常的严格态度探索了“合理声调”，而且还让这种调性材料受支配于一个广阔的作曲技术范畴。约翰斯顿使用了从把一个八度细分为三十一和五十三个音等份（还有其他的划分可能性）的合理声调音阶中获取的微分音音高，把它们与序列主义（《第一、第二弦乐四重奏》，1959 和 1964；《为组群而作的五重奏》1966），不确定性（《四首自由发挥的小曲》，1969；《纪念哈里 · 帕奇》，1975），以及扩展的调性（《第

四弦乐四重奏》，1973）相结合。他还发展了一种确定节奏比例的体系，这类似440 于在他的音高体系中所用到的那些方法。

平均律微分调性仍继续吸引着今天的作曲家，尤其是一些美国作曲家。约翰·伊顿（1935—）许多年来把四分之一微分音用于半音化和非三和弦的风格中，在这种风格中，微分音关系提供了一个得到更加准确地变形和被赋予了更加丰富色彩的音高资源。作为一位特别投身于歌剧创作的作曲家，伊顿已经发现，微分调性是一种在《丹东和罗伯斯庇尔》（1978）和《暴风雨》（1985）这样的作品中，反映戏剧冲突和感情强度的有效手段。

另一位这一理论的重要人物艾斯利·布莱克伍德（1933—）在他的一些最近创作的音乐中，采取了一种不同寻常的针对平均律的系统性方法。他为电子合成音响创作了《十二首微分音调性练习曲》（1982），每一首探索了一种从十二种可能的平均律细分（即把八度分成从十三到二十四个音的十二种不同细分方式）中选出的可能性。在每一种探索中，音高的调整都被用来服务于它自己特殊的结构特点，体现着特定的倾向，而不是符合传统自然音和半音关系的和声进行方式；例如，由于十八个音的调音方式产生出三个——而不是通常的两个——全音阶，所以布莱克伍德在以这种调音方式创作的练习曲中严重地依赖于全音音型。结果是这种音乐有着令人惊讶地传统的音高品质（此外还受到传统节奏、织体以及曲式特征的支持），但是作为一个非传统调音的结果，听上去却相当地不同。

总的来说，交替的调音方式似乎在当前的音乐中正扮演着一种越来越重要的作用，这种作用不仅体现在上述提到的那些作曲家系统地使用时，而且也体现在许多其他作曲家偶然地使用时。作为来自这个世界其他区域的各种族影响同化过程中的一个因素，微分音调音提供了音程上的结构选择，这些结构对于西方的耳朵听起来是新鲜的，并且还提供了一个宽广多变的新的表现可能性。（这种吸引力特别强烈地体现在与即兴创作关系密切的一些音乐家身上，他们不仅包括像扬或特里·赖利这样的"艺术音乐"的音乐家，而且还包括许多爵士乐和流行音乐艺术家，如萨克斯演奏家奥内特·科尔曼和摇滚乐组合 Sonic Youth。）新的调音方式打开了和声与旋律的创新之路，而对与"合理声调"（尤其是包含着冲突模式或"拍点"［beatings］的那些合理声调）相联系的非常规音

响处理的探索，则引入了一系列在以前的西方音乐中基本上从未被使用过的音色效果。交替调音的可能性作为一种方法已经受到欢迎，用这种方法可以使调性获得新生，却不需要借助高度的半音化，而这种半音化在西方过去两个世纪或更长时间内一直是调性扩张的主要方法。如同三和弦和声与功能性的回归一样，它们证明了这种眼下普遍流行的、在当代的语言中重新思考传统调性材料的兴趣。

第二十一章
音乐和外部世界

处理文字语言的新方法

441 就对歌词文本的处理而言，近来的一些作曲家在态度上已经发生了一个巨变。当作曲家在共同实践时期为歌词谱曲时，通常的方法是在音乐的框架内保持歌词在语言上的完整性，通过音乐的结构来支持——甚至强调——歌词的句法和语义成分。而且，从根本上讲，声称音乐优先于歌词的作曲家如莫扎特和威尔第与声称歌词优先于音乐的作曲家如瓦格纳在这一点上是完全相同的。这种极少例外地在整个二十世纪早期阶段大规模保留下来的态度，自第二次世界大战以来已受到相当数量作曲家的严重挑战。

第一个表示重大改变的标志出现在1950年代的序列音乐中，在这种音乐中，通过序列的程序而产生的对线条和织体的片段化处理，往往导致声乐作品中歌词成分的相应脱节。歌词文本不是作为一个整体而被保留，而是被拆开变成一些语音要素，并由与这种音乐相联系的点描织体把它们分裂成碎片。鲁易吉·诺诺《狄多的合唱》(1958)结尾处的一个段落为我们提供了一个有趣的过渡性例子，该曲为合唱与无音高打击乐器而作（谱例XXI—1）。在这里，每个声乐声部中个别音高的分离使得歌词文本变成了一些音节化的片段；但是，这些音节是有序地被分散开来的，以至于尽管出现音节的重叠和纯语音元素（例如“flu”中的442 语音音素“u”，意大利语“fumi”的第一个音节，这个音节被男低音声部唱出后即在两个男高音声部被模仿）的偶然强化，但是当所有八个声部一起演唱时，人们还是听到了一个连续和有意义的歌词文本（诺诺在声乐声部的下方印出了

歌词文本）。原歌词的完整性是松散的，但却并没有被完全分解。

谱例 XXI—1：诺诺，《狄多的合唱》，第 221—223 小节



但是，其他一些希望把歌词文本完全地与整个序列结构融为一体的作曲家，则选择了以纯粹语音化的方式来处理文字语言，即把它当作一种“无意义的”语音声响的资源库，作曲家能够像对待任何其他声音一样按音乐的方式处理它，并通过音乐的（序列的）组织手段，在脱离文字语言——音节的或语义的——内容的情况下，把它们安排成各种组合形式。施托克豪森的电子音乐作品《少年之歌》（1956）就企图在这个作品中把圣经的德文译本和所有其他材料整合起来。为了这个目标，这位作曲家建立起一个通过频谱分析而决定的声音类型的音阶，其范围跨越从纯噪音到纯音高这两个极端。声乐演唱的歌词片段（由一位男童高音［boy soprano］演唱并且经过电子处理）根据它们自己独特的声音特点而被安排在连续的进行中（例如，这些片段各不相同，这种不同取决于其人声是唱出来的还是说出来的，是由元音还是由辅音控制的，等等）。一旦确定后，这个有序的材料（包括它的歌词文本组成部分）就能够按照序列的原则进行组 443

织。米尔顿·巴比特的声乐作品《乐声和语词》(1960)和《现象》[*Phonemena*, 1970]为我们提供了一个更加极端的例子，因为它完全避免了特定的歌词文本关联。在这里，声乐部分完全被限于语义上没有意义的语音音素，它们经过了序列的处理，这种处理类似于对伴随它们的那些音高的处理。

一种超越于语音因素之外的片段性和多种语言混用的语言“重构”，出现在了莫里奇奥·卡格尔为四位独唱、说话式合唱和室内乐队而作的《字谜游戏》(1960)中。卡格尔是一位多年生活在德国的阿根廷人，他以一个拉丁文的回文结构作为出发点(一个本身构成“逆行”的句子)：*In girum imus nocte et consumimur igni*(我们在夜晚围着火坐成一圈)。但是这个回文结构本身并不能被听到，而只是作为一种语音材料的资源库，以供该曲使用，由此，《字谜游戏》——例如从这个资源库中派生出了一些新词——才得以建构起来。由于这些新词完全不同于那些原来的拉丁词，因此，这个作品的文本就根据这个所提供的语音材料而被奇特地“创作”出来。(卡格尔把这个过程称作“音响学的转换”。)这个最终的文本包括有意义的(尽管是片段性的)词句排列、无意义的组合以及“纯粹的”语音音素的混合。(尽管有意义的词限于四种语言[德语、法语、意大利语和西班牙语]，但是其中也有一些偶然的“即兴”部分，在这些部分中，表演者被允许从任何一种语言或方言的相同语音材料中发明他们自己的句子。)正如在其他作品中所提到的那样，重点已被置于歌词文本的音响成分上，而非它的语法和语义上。歌词文本本身的创造变成了创作过程的一个部分。“这种文字语言的组合”，该作曲家说道，“是——就语音音素的排序和变化而言——本质上与音乐的组合相同的。”[1]

新近声乐创作的另一个创新特征，可以从使用声乐资源史无前例地多样性上看出。卢恰诺·贝里奥一直以来都是这方面的一位主要人物。在为人声、竖琴和两位打击乐器演奏者而作的《圆圈》(1960年，根据一位对语言的纯粹音响特点特别感兴趣的诗人E. E. 卡明斯的歌词文本创作)和为独唱人声而作的《序列Ⅲ》这种开创性的作品中，贝里奥扩展了声乐作品的界限，大大地超出了那些“正常”歌唱的声乐作品的范围。

---

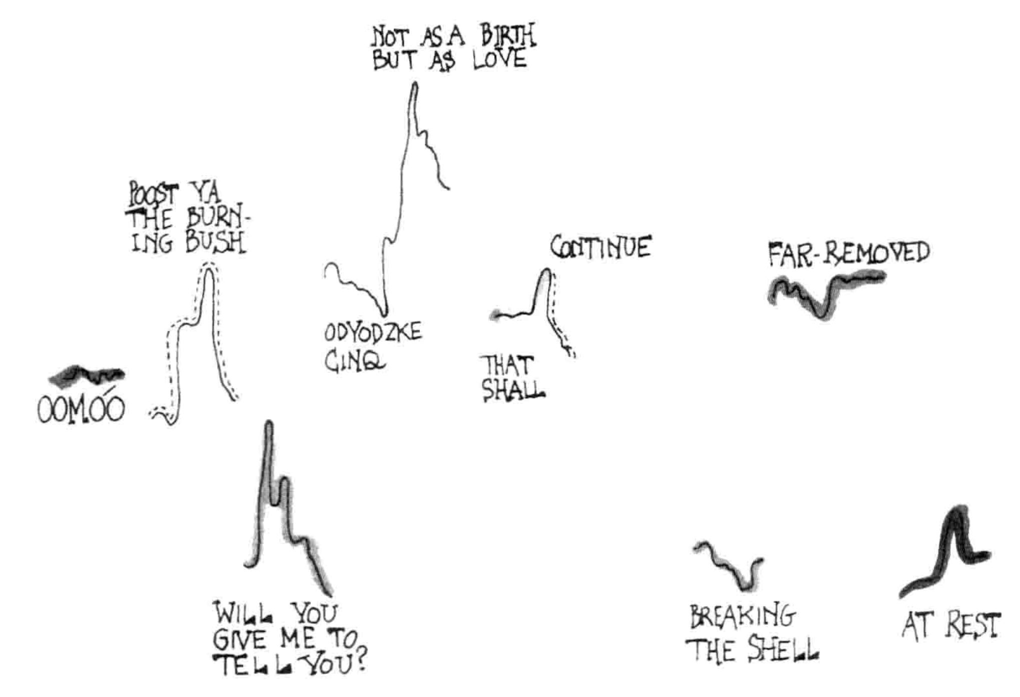
1. Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel: Musik Theater Film* (Cologne, 1970), p. 25.

上述后一部作品使用了大量的新奇的音色效果，这些效果可以与同一时期被引入到器乐作品中的那些音色效果相比（这是在第十八章中曾经讨论过的一个发展）。例如，《序列Ⅲ》要求歌唱者使用吸气、喘息、嘴唇闭合、演唱时用手捂住嘴巴、闭嘴演唱、吹口哨、笑声、说话以及正常的演唱等方式来发出声音。这个作品之所以如此构成，为的是使音乐在进行时更像歌曲；并且尽管在较早的段落中声乐表现的不同类型很快地形成了相互对比，但这些对比渐渐地在曲终时“化解”成了一种“纯粹的”、无词歌唱的单一类型。而另一方面，通过在声乐与打击乐器音色之间提取相对应的音响（例如，一种在人声中听到的声音可能被模仿和延长），《圆圈》则在许多这些新的声乐音响中开发了突出的“噪音”成分。 444

几个另外的例子证明了最近声乐创作的多样性。一个在合唱作品中开发新资源的较早例子，是波琳 · 奥利弗勒斯（1932—）为四部无伴奏合唱而作的《音响模式》（1960）。大量不同的打击乐声音类型——舌头发出的滴答声、嘴唇发出的爆裂声、在嘴前面用手指发出的劈啪声、滑奏声等——与临时的有确定音高（仅由普通的音区指定）的音符在一个极为不同的和节奏上活跃的织体中相结合，产生出一个非常多变的音乐面貌。

凯奇为独唱声部而作的《咏叹调》（1958），在一个本质上非确定性的语境内，运用了一个包含着广泛的声乐类型的调色板（参看下页总谱）。这页总谱包含了四种语言中的词和句，按一种无意义的顺序串在一起，并且在与一系列意图暗示整个旋律轮廓的线条组合中表达出来。这些线条以不同的颜色被勾画出来（总共有十种颜色），歌唱者被指定把每一种颜色与某一种特殊的演唱方式联系起来，这些演唱方式由表演者选择。（在由一位与贝里奥和凯奇关系密切的美国歌唱家卡西 · 伯布里安演唱的录音版本中，这些演唱方式包括“爵士”、“抒情花腔”、“说唱”、“东方风格”、“玛琳 · 黛德丽［Marlene Dietrich］”、“鼻音”和“婴儿声”。）这种不同声音风格的最终合成（在极近的范围内被听到，每一种都具有自己独特的表现特点和个人特征的联系），产生出一种迷失方向的、混乱的效果。

最后一个例子是乔治 · 利盖蒂为三位歌唱者和七位乐器演奏者而作的《探险》（1962），该曲也有一个纯语音的歌词文本。利盖蒂采用了许多不同的发声类型，以及从一种类型到另一种类型的逐渐过渡方式（比如一个从歌唱经过说



约翰·凯奇的《咏叹调》总谱中的一页。

唱到说话的不间断变化)。除此之外，为了突出表演上的那些重要的戏剧性层面，作曲家还提供了详细的说明文字，不仅包括总体上的情绪指示，还包括清楚的舞台表演提示，如“转向女高音并作手势”、“捡起一本书”、“吹爆一个纸袋”以及“通过扩音器演唱”。《探险》可以被看作是一出以一种纯语音的语言写成的“想象的戏剧”，它的脚本和动作是用音乐——即用本质上抽象的元素——处理而成的，并且不涉及语言的或叙述的意义。

445

在音乐戏剧中的延伸

利盖蒂的《探险》以及它那突出的戏剧性尺度，构成了一个从声乐音乐导向一种明确戏剧化性质音乐的便利链接。从总体上讲，二十世纪一直是能够接纳

作为传统歌剧替代物的各种新的音乐戏剧形式的。斯特拉文斯基的戏剧作品提供了令人印象深刻的例子，而其他的戏剧作品则出现在萨蒂、魏尔、欣德米特和帕奇这样一些不同的作曲家的作品中。但是，仅仅到了二十世纪的后期，才有一些作曲家如此强烈地关注着把音乐和戏剧的因素组合进合成艺术形式的新的类型中。《探险》的这种位于两个领域中间的性质，即介于纯音乐会音乐和完全实现了的戏剧之间的性质，是一种普遍存在的当代趋势的典型。

许多作曲家现在把某种戏剧性情节或象征主义的表现内容结合进原本被认 446 为是一种纯粹的音乐会作品中。乔治 · 克拉姆的作品就常常包含一个重要的戏剧性因素：在他的为女高音、低音长笛、吉他和两位打击乐器演奏者而作的《永恒之光》（1971）中，女高音被要求在演出开始前点亮一支蜡烛，并在结束时吹灭它；在为扩音长笛、大提琴和钢琴而作的《鲸之声》（1971）中，三位演奏者带上了黑色的面具；在管弦乐曲《时间与生死界河的回声》（1967）中，乐队成员被要求排成一个“队列”穿行演奏于听众之间。同样地，在贝里奥的《循环》中，女高音在表演中改变着位置；在哈里森 · 伯特威斯尔的《供重奏用的诗》（1969）中，木管演奏者们也这样做。

在最近的音乐会作品中，戏剧性成分常常承担着一种构成整体不可或缺的作用，并且变得完全不能从整个创作构思中分离出来。在1960年代的后期以及1970年代的早期，英国作曲家彼得 · 马克斯韦尔 · 戴维斯创作了一系列作品，在这些作品中，戏剧的和音乐会的因素以大体上相等的平衡结合起来。他的为男声和六件乐器而作的《疯王之歌八首》（1969）既是一个根据描述英国乔治三世国王疯狂行为（特别是他试图教他的宠物鸟唱歌）的文字而创作的歌曲套曲，也是一出文字描述事件的高度程式化的戏剧。歌唱者以国王的装扮出现，并以一个宽广的音域（从低音区的“弱声”到高音区的假声尖叫）表演着一个极其复杂和高度艺术表现力的部分，目的是要表现（用作曲家的话说）“某种极度的经验体验”。四位同样穿了戏装的乐器演奏者表演国王的鸟儿角色，并且分布在舞台上的大鸟笼中，第五位——打击乐器演奏者——扮演国王的“侍者”。明白的戏剧情节在演出中被表演出来。（在一个关键的情节之处，国王突然抓住小提琴演奏者的乐器，最后把它打碎。）这个作品运用了大量的引语和风格性模仿，为人们提供了一个额外的戏剧维度。戴维斯这一时期明显地结合戏剧因素的其



卡西·伯布里安在演出这个戏剧作品《独奏会》，卢恰诺·贝里奥专为她而作。

他作品包括《暴露与堕落》(1965)、《武士歌弥撒》(1968)、《维塞利的肖像》(1969)和《多尼索恩小姐的空想》(1974)。

带有戏剧的音乐和带有音乐的戏剧的相互融合，也许在那些把表演或音乐会的场地环境本身就处理成一个戏剧性或仪式性事件的作品中产生了它最具影响、意义重大的形式。(在这方面，凯奇可以再一次被看作一位先行者：他的《4分33秒》——让听众面对无声——如果不把它看作戏剧性作品的话那它就是完全地“什么也没有”。)一个典型的例子是贝里奥的《独奏会Ⅰ》(作于1972，先前于1966年构思)，一个为女高音和室内管弦乐队而作的三十分钟“独幕剧”，它的唯一的角色就是女高音演唱者本人，并且对于该剧来讲，戏剧的背景就是一场声乐独唱会本身。因此，在第一个层面上看，这个作品与它自己有关；在第二个层面上看，这个作品涉及到一场音乐会的呈现方式；而在第三个层面上看，这个作品涉及到由这个歌唱者所扮演的角色的瓦解(这个角色以一种乔伊斯式不连贯的文本谈论着她生活的方方面面——包括这场演出本身——并且演唱着摘自声乐文献的零散片段，这些片段涵盖从蒙特威尔第到贝里奥自己的作品)。

447

莫里奇奥·卡格尔一直以来特别关注以一种戏剧性事件来处理音乐表演的方式。他的为两位大提琴和一位打击乐器演奏者而作的《竞赛》(1964)就是按一个比赛的方式来构成的，大提琴演奏者扮演参赛者，而打击乐器演奏者扮

演裁判。这种方式非常有助于音乐的实现，因为每位大提琴手都试图胜过对方，而又都被打击乐手这个“伴奏者”提出的各种“规则”（大提琴手们常常忽视它们）所打断。卡格尔的《即景音乐》（1960）是一个甚至更加极端的例子。由于带有一个副标题“戏剧的室内乐作品”，该作品给予一个说话者、一个歌唱者、一个哑剧表演者和三个乐器演奏者制定了详细的舞台表演说明（如何相互对应、做什么动作、往哪里看等等），但是没有给他们提供任何实际要演奏的音乐。（只有非常粗略的提示，如“演奏一个跳音和弦”。）仅有的表演文本是一个为说话者写的纯文字文本，它所包含的是一个由语言上的陈词滥调所构成的拼凑物。实际上，所有的演唱演奏者确实都成了舞台演员，他们在一个风格化的、抽象 448 的室内乐演出中担任着各自的角色，而对于这个作品来说，并不存在真正的室内乐。

音乐会演出的戏剧可能性也在美国作曲家雅各布·杜拉克曼（1928—）的一些作品中以较为温和的形式得到探索。例如，杜拉克曼的为长号和电子音响而作的《意图Ⅰ》（1966），就是一个如卡格尔的《竞赛》一样的戏剧比赛，只是在这里比赛发生在真人演奏和磁带之间。尽管有一个极端精细的、高超技巧的部分（带有许多如舌击、边吹边唱等特殊效果），但长号还是两次被声音更响的磁带音乐所“打败”，第一次表现为安静地坐在舞台上听磁带音乐，第二次干脆从舞台上退出了。（但是，长号演奏者最终返回舞台来完成这个作品，至少在这个例子中，人战胜了机器。）

施托克豪森新近的作品也具有戏剧化倾向。他的《星空乐鸣》（1971）是一个三小时长的仪式性“露天”事件，为五个分开的各包含五位演奏者的乐队而作，每一个乐队围绕一个位于中心的打击乐器演奏者而排定位置——“尽可能拉开距离”——这样即可以形成一颗星的五个点。这些乐队组在音乐上相互影响，并通过把简单的节奏和旋律型在组和组之间传递的“声音的信使”［sound runners］来协调它们之间的关系，这些被传递过来的节奏和旋律型再以重复的歌曲一样的模式由演奏者们接过来并加以发展。整个的演出由打击乐器演奏者来协调，他扮演着一个信号兵的角色，在适当的时刻定出共同的速度。正如在所有本部分所讨论的作品一样，人们必须在听的时候同时观看《星空乐鸣》的演出，以便感受到它完整的效果。

多媒体

许多现代音乐戏剧的一个共同特点是，对于多种形式的多媒体的使用，即把声乐与器乐表演与其他艺术表现形式如舞台表演、舞蹈、哑剧、电影以及幻灯结合起来。当然，所有的音乐戏剧，包括歌剧，都包含相互并置的不同艺术形式，因此在某种意义上讲，这里并没有什么新的发展。而且，在二十世纪早期阶段，已经有过一些在交响乐和戏剧音乐中实验音乐以外手段的兴趣（例如，斯克里亚宾的音诗《普罗米修斯》中的彩色管风琴、米约的《克里斯托弗 · 哥伦布》中的电影、斯特拉文斯基的《俄狄浦斯王》中的叙述者）。但是，“多媒体”[multimedia] 和 “混合媒体”[mixed media] 只是最近才出现的术语，是为了适应一种把不同的艺术成分加入到新的——并且常常是令人吃惊的——组合形式中的广泛兴趣而被引入的，这些新的组合形式通常与传统的戏剧体裁没有什么共同点。

449

这些新的形式常常包含一定程度的不确定性和观众的参与。在这类作品中的一个重要的标志性作品，是约翰 · 凯奇于 1952 年与画家罗伯特 · 劳森伯格和舞蹈家默西 · 卡宁汉姆合作导演的 “事件剧”[happening]。有一组观众被提供了一个特殊构成的艺术 “环境”——包括音乐、舞蹈、绘画、朗诵诗歌、电影等，他们被邀请参与这些活动和在这些活动中进行互动。一个事件剧没有预设的场景和计划；它仅仅是一个 “事件”[event]。

在 1950 年代末期和 1960 年代期间，许多组织松散的作曲家团体在美国出现，它们推出了本质上是意外事件的非正式的音乐即兴表演：自由发展的、完全不加设计的音乐 “事件”（其中实际上包括任何音乐的或其他的事件）都可以发生。这些团体中最重要的是安亚伯市（Ann Arbor）的 ONCE 组合（the ONCE group，包括罗伯特 · 阿什利 [1930 年生] 和戈登 · 穆马 [1935 年生]），纽约的激浪派组合（the Fluxus group，包括拉 · 蒙特 · 扬、菲利普 · 科奈尔和影像艺术家朴南俊）。

但是，多媒体作品不一定就是松散地构成的。较为结构化呈现的例子出现

在把音乐与灯光展示或电影结合的作品中，或者是那些直接运用电子音响与现场演出结合的作品中。一个典型的、具有不寻常想象力的例子是萨尔瓦托雷 · 马蒂拉诺的《林肯的葛底斯堡演说》(1968)，在这个作品中，一位带着一个防毒面具的叙述者，在录音磁带、幻灯片和表现战争及其破坏情景的电影短片的背景衬托下，扭曲地朗读着林肯的葛底斯堡演讲 [Gettysburg Address]。当该曲到达它高潮的结束时，氦气被释放进防毒面具中，这促使叙述者的声音在他朗读出最后的几个句子时歇斯底里地高涨起来。一个更近的例子是《摄影师》(1983)，一个基于十九世纪摄影师伊德维德 · 穆伊布里奇作品的戏剧性作品，表现了菲利普 · 格拉斯音乐的特征。这个作品有一个三部分构成的结构，第一部分主要是说话，第二部分是一个带有幻灯片的音乐会，第三部分是一个舞蹈。于是，在这里，这些不同的媒介先后并且同时地并置在一起了。

或许迄今最精心制作和最大型的舞台多媒体事件是约翰 · 凯奇和列哈伦 · 希勒的《七位羽管键琴演奏者及五十一台或数量不等的录音机》的首演，这个首演 1969 年在伊利诺斯大学的一个大竞技场中举行。演出包括七位古钢琴演奏家（该作品的标题 *HPSCHD* 是"古钢琴"这个词 harpsichord 的一个六字母电脑化表达形式)，几个附加的现场表演者，五十一个录音磁带，多种电影、幻灯和灯光影像展示，以及几千名听众—观众，他们在一个长达五小时的演出中来回自由地走动着。

传统歌剧

尽管有这些在音乐戏剧中的创新做法，但是许多为传统歌剧舞台而创作的作品仍继续被创作出来。其中有一些使用了新的媒介和技术手段以及非传统的戏剧表现方式。在这方面具有突破性的是贝尔恩德 · 阿洛伊斯 · 齐默尔曼的《士兵们》(第十九章讨论过)，该剧运用了录音磁带、幻灯、电影以及多重舞台布局。但是，其他作曲家，如带有传统倾向的美国的吉安 · 卡洛 · 梅诺蒂 (1911—2007)、多米尼克 · 阿金托(1927—)和托马斯 · 帕萨蒂埃里(1945—) 则对这一体裁保持了一种原本的传统观念。欧洲的汉斯 · 维尔纳 · 亨策，英 450

国的迈克尔·蒂皮特以及美国的约翰·伊顿，他们把他们作品中的一大部分都贡献给了歌剧这一领域，而战后许多重要的作曲家，包括鲁易吉·诺诺、彼得·马克斯韦尔·戴维斯、哈里森·伯特威斯尔以及乔治·罗奇伯格，对歌剧曲目的积累也作出了重要的贡献。

施托克豪森也从事歌剧体裁的创作，并在最近花了相当多的时间来创作一部具有瓦格纳气派的取名为《光》的七夜连环剧，即为一个星期中的每一天写一部歌剧（每一部歌剧以每一天的名字命名）。目前已完成的三部歌剧代表了最近在这一领域的工作。它们把一些具有一种本质上是传统意义的歌剧片段与其他具有一种更加仪式化性质的片段混合在一起，并结合了舞蹈和纯器乐的作品（例如作曲家本人的《钢琴曲Ⅻ》，它被用来连接一个在《星期四》中与一场音乐学院考试相关的场景，《星期四》是这些歌剧中的第一部，完成于1980年）。

菲利普·格拉斯最近为大歌剧院而作的作品（在第二十章中曾讨论过）证明了这种体裁的这种正在产生的生命力，以及它对于现代作曲家的挑战。在创作这一体裁的一些较为年轻的美国人中，“后现代主义者”约翰·亚当斯（1947—）是引人注目的。他的近作《尼克松在中国》（1987）因其史无前例的——对于歌剧舞台来说——政治热点（例如剧中有亨利·基辛格和毛泽东以及理查德·尼克松夫妇这些人物角色，在这些人中，除了毛，其他人都还健在）以及它的戏剧性效果和声乐写作的质量而引起了广泛的兴趣，该剧是与导演兼设计师彼得·塞拉斯以及诗人艾丽丝·古德曼合作构思的。这个作品获得了极大的成功，在第一年之内就上演了三次，每一次的门票都销售一空。（这种对格拉斯与亚当斯歌剧的不同寻常的喜爱，使得对于这种体裁的一个伟大复兴在当下的美国继续下去成为可能。）亚当斯现在正在创作第二部歌剧，合作者仍然是塞拉斯。

然而，歌剧对现代作曲家提出了特别的问题，这一点由以下事实显示出来，即许多作曲家发现，除了以一种本质上冷静客观的和讽刺性模仿的方式，否则451要处理这个体裁是不可能的。正如它的标题已经暗示的那样，卢恰诺·贝里奥的《歌剧》（1970）主要以歌剧自身的历史来关注其本身，它以蒙特威尔第的《奥菲欧》作为出发点来回溯了这个体裁的衰落过程。莫里奇奥·卡格尔的《国家剧院》（1971）有意识地误用了一个现代歌剧院所精心配置的资源（歌唱家、管



1968—1969年在米兰斯卡拉小歌剧院上演的亨利·普瑟尔的歌剧《您的浮士德》中的一个场景。

弦乐队、芭蕾等等），为地是表现一种对歌剧那一套成规的批评。用作曲家自己的话讲，这个作品"不仅是对歌剧的否定，也是对整个音乐戏剧传统的否定"。最后，在亨利·普瑟尔自传体的《您的浮士德》中，主要人物（一个取名为亨利的作曲家）接受了一个写作一部关于浮士德传奇的歌剧的任务，这个任务被处理作为浮士德把自己的灵魂出卖给梅菲斯托这一行为的象征性对应。成为"关于音乐"[about music]的音乐是这些近期音乐作品的倾向，这在引用的使用中尤其明显，这种倾向在歌剧和音乐戏剧领域是同样明显的。

现实的侵蚀

最近的音乐历史甚至引起作曲家们努力去废除什么是音乐与什么不是音乐之间的界限。例如，凯奇以对音乐创作（通过使用偶然的手法）和音乐表演（通过鼓励演奏者作出自己的决定）过程[*process*]的如此强烈的关注，显示出他对于可能产生的声音结果的令人吃惊地完全漠视。确实，在他的许多作品中，人们实际听到的东西从一次演奏到下一次演奏之间是如此的不同，以致于产生 452

出这样的问题，即究竟有没有一个客观的“作品”存在。凯奇对作品成为“客观实体”［objects］、作为一个具有永久性存在的“作品”［work］不感兴趣。取而代之的是，他把音乐看作主要是一种行为，并且是一种——至少理想化地这样认为——与任何其他行为无异的行为。

凯奇自己曾这样意味深长地表达说：“当我们把音乐与生活分开时，我们得到的就是艺术（杰作的集合）。就现代音乐而言，当它确实是现代音乐时，我们就没有时间来做这样的分离（这种分离使我们脱离活的生命），因此，当代音乐更多就是生活而不是艺术”。[2]凯奇的作品因而具有一种明显说教的特点：想要教诲我们尽可能直接地去体验这个世界（尤其是这个世界发出声音的方式，尽管绝不是唯一地），而不是用一种预先确定的关系网络或联系网络来居间调停。让我们再次引述凯奇的话，它“既不企图从混乱中引导秩序，也不企图暗示创作中的改进，而仅仅是对我们所处实际生活进行认识的一种方式。”[3] 因此，对于凯奇来讲，生活中的一切——实际上就是生活这一行为本身——成为一种艺术形式，自然则作为某种理想化的音乐厅，为“音乐”经验提供无限的资源。

正是因为这个原因，凯奇的作品常常看上去与人们所想象的那种音乐毫无关系。作曲家罗伯特·阿什利甚至提出，凯奇思想中的最终目标“可能是不需包含任何东西而只需包含人的出现的这样一种音乐……对我来说，我所能想到的关于音乐的最激进的重新定义可能是这样的，即对‘音乐’下定义是可以不涉及音响的。”[4]

尽管并不总能以此极端的定义来看待音乐，但是，这种看法对新近音乐的许多方面带来的结果是明显的，并且在音乐作品（趋向于失去作为一种永久艺术品的地位）和音乐作品对演奏者和听众（他们被要求放弃他们作为被动的接受者和忠实的阐释者的传统角色地位，以便在一个合作的事业中成为积极的参与者）的关系这两方面都发生了影响。因此，一些现代作曲家觉得，在作曲家与表演者之间应该不存在任何界限。阿什利写道：“我一直以来只感兴趣的人……

---

2. “Communication,” *Silence*, p. 44.
3. “Experimental Music,” ibid. , p. 12.
4. Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond* (London, 1974) , p. 10.

是制作他们自己音乐的那些人。”

同样地，有一些迹象显示出了对于作为一个被隔离出来的经验范围的传统音乐观念的不满，这种经验范围被有意地从“正常的”每日活动中切割开来，并在特别设计的、与生活其他经验相隔绝的音乐厅里被展现出来。本章前面所谈 453 论的许多当代音乐向着剧场形式转变的这种趋势就是一种征兆。另一个征兆是确信音乐应该被引向城市的街头，摆脱正规音乐会框架的束缚，从传统的演出形式中解放出来，并且尽可能地使广大的人民能够接近。

环境音乐

一个在态度方面发生变化的特别生动的反映，可以在被称作为“环境”[environmental] 音乐的这样一种音乐中看到。自 1970 年代初以来，美国人马克斯 · 钮豪斯（1939—）就把“音响装置”[sonic installation] 放置在了许多通常与音乐并不相关的地方：例如，在德国的一个游泳池，在圣保罗（美国明尼苏达州首府）一个植物园的圆形大厅，在芝加哥一个博物馆的楼梯，在纽约时代广场中央的一个壁炉下面。在可能的情况下，这些装置将会保持一种不确定状态，提供给任何一个碰巧路过这个其听力所及范围的人一种意外的听觉体验。人们所听到的东西并不是音乐（至少根据通常的概念来说是这样），而只是不断反复的音响事件，它们通常都以一种很小的音量奏出，以至人们必须费很大劲才能听到它们。正如钮豪斯所说：“这些乐曲不是音乐产品；它们应该被看作是一些行为。”

阿尔文 · 卢西尔（1931—）是另一位一直关注这种在一个特殊的自然环境内不严格指定行为表演的美国人。例如，他的《哈特福德记忆之地》（1969）要求参演者“走出去进入一个外界环境中（都市的、乡村的、不利的、有利的环境），通过记忆、画草图、磁带录音等方法，尽可能准确地记录下周围的声音状况，回到音乐会场地后，通过用自己的人声或乐器再尽可能准确地（不带有即兴发挥、添加、个人趣味、自己的想法）复制出那个外部环境的声音状况。”[5]卢西尔的其

5. *Source:Music of the Avant-Garde*, 10 (1972) : p. 98.

他作品有：《晚祷》[Vespers，1968]，在这个作品中，参演者被安置在一个黑暗的空间中，以便他们能够用回声定位（如雷达）的方法来探测它；《独奏者的音乐》（1965），在这个作品中，电极被紧贴在表演者的头皮上，以便大脑振动波能够被放大而用来激活打击乐器。

在这些作品中，卢西尔的关注较少放在声音上，而更多是放在表演者和某个指定的和通常不熟悉的环境（在上述最后一个作品中，指的是表演者自己的大脑）的彼此互动上；一次成功的表演包含着学会应付这个情境，以及学会通过发现 454 自己体验这个情景的能力来理解它。因此，一个这种类型的“作品”，有效地提供了一种发展对外部事件敏感性的方法。

一个类似的关注出现在美国人波琳 · 奥利弗勒斯（1932— ）最近的作品中，虽然在她的作品中较少强调外部环境而较多强调小组互动，尤其如在妇女解放运动内被解释的那样。她的《音速的沉思》（1971）——“供小组使用，持续一个长时间段”——完全由题献给“与男性原则并行的女性原则的提升和均等”[6]的文字说明构成。“教会你自己飞行”（该套曲的第一首）这个总谱说明道：“任何数量的人面朝中心坐成一个圆圈。用暗蓝色灯光照亮空地。通过单纯地观察自己的呼吸开始。始终当一个观察者。渐渐地你的呼吸变成了可以听得见。然后，渐渐地引入你的声音。起先用声音非常轻柔地来修饰你的呼吸。当你呼吸的时候，让强度非常缓慢地增加。只要可能就继续下去，直到所有其他人安静下来。”

也许到目前为止，一次最精心合作的演出就是钮豪斯的《无线广播网》，该作品于 1971 年在一个长达两个小时的无线电广播节目中播出，可以在超过两百多个国家公共广播电台收听到这个节目，所有广播电台由电话连接装置连接起来，而电话连接装置又通到一个由该曲作曲家操纵的中心控制台。听众被邀请往电台打电话，并发出他们愿意发出的任何声音，他们传进来的声音由钮豪斯进行电声变化，并与其他听众传进来的声音相混合，然后传播到所有参与该节目的广播电台进行播出。由此，人们可以同时成为作曲者、表演者和听众——并且可能感受到某种与无数分布在整个美国的其他参与者的“公共”联系。

---

6. *Ibid.*, p. 104.

最后,加拿大作曲家 R. 默里 · 舍菲尔（1933—）也进行了一项严肃的研究，即一个“世界声音状况的研究项目”[World Soundscape Project]，目的是要审视当代世界的声音环境。正如舍菲尔对该项目所描述，它包括

> 建立重要特征档案;标记不同的、平行的声音特征和声音的发展趋向;收集濒临消失的声音;研究新的声音在它们被不加区别地释放到自然环境之前的效果;研究声音对人的丰富的象征意义和人在不同声音环境中的行为模式,以便在设计未来人的环境时使用这些研究成果……最后的问题将是:这个世界的声音环境是不被人所控制的一个不确定作品,还是,我们就是赋予它形式和美感的作曲者和演奏者？[7]

除了研究声音的环境外，舍菲尔也从声音的环境中获取灵感来创作自己的作品。他的《第二弦乐四重奏》(1976）的节奏结构和曲式结构都是从在一个海岸边波浪起落所形成的时间模式中获得的（“浪峰与浪峰之间的间隔时间是 6 到 11 秒”)。他还创作了一些为在特殊的自然环境中（例如，靠近他在加拿大住所附近的一个湖的岸边）的演出而专门设计的作品。 455

音乐与政治

本章所涉及的这些发展，呈现出对于要把自己从更大的社会环境——即用一句作为十九世纪基本美学信条而引进的话说，就是“纯”或“绝对”音乐——中分离出来的现代西方音乐的这种主导趋势的一个明确挑战。依照这些“纯”或“绝对”音乐的拥护者的观点来看，艺术正是当它远离每日所关注的事务时才会变得最有意义，即被分离到一个具有特权的王国中，在其中，艺术能够获得一种“脱离肉体的”、差不多是没有受到过实际日常生活影响的宗教性特质。作为一个对这种观点的直接反对行为，许多当代作曲家一直试图把音乐带回到

---

7. *The Tuning of the World*（New York, 1977）, pp. 4–5.

实际生活中来，就是说，把它与其他的经验类型结合起来，希望以此反对被称作为西方音乐会音乐的那种“愚蠢的隔绝”。

对于群体互动、社会制度以及自然环境这些问题的关注，给许多作曲家的作品带来了一种明显的政治因素。对于部分作曲家而言，这种因素已经成为他们作品的中心焦点了。当然,作曲家具有政治意识并不是没有先例的。贝多芬、瓦格纳、魏尔或者帕奇的作品，除此之外，那些在集权制度之下工作的作曲家的作品（参看第十章），仅从其政治内涵的角度就可得到充分的理解和鉴赏。或许最具政治意识的二十世纪早期作曲家就是德国人汉斯 · 艾斯勒（1898—1962），他是勋伯格和韦伯恩两人的学生，1920年代开始受到马克思思想的影响，加入了共产党，参加过德国的工人运动。作为一个投身于政治活动的作曲家，艾斯勒赞成一种较为简单的、更加实用的和“具有情感投入的”音乐，以提供给无产阶级大众使用。除了一些更加雄心勃勃的计划外,他创作了许多工人歌曲和儿童歌曲，以及用特别浅显的、能够让所有的人参加到它们的演奏中来的语汇写成的“节日性”乐曲。

尽管艾斯勒可以被当作许多当代作曲家的一个主要类型，但是他在他自己的 456 一生中却保持着一种非常特别的形象。另一方面，政治意识在最近音乐中突然得到提升，已经成为一个显然普遍的现象，并且构成了当今音乐局面的一个重要特征。它的发展与1960年代的文化革命有着密切的联系，当时，强烈的不满和孤立的情感鼓励人们去尝试用音乐作为一种社会交流和变革的工具。这些发展是非常普遍深入的，它们不仅出现在艺术音乐中，而且也出现在各种流行音乐的形式中（像“杰弗逊飞机”[Jefferson Airplane] 这样的摇滚乐小组在这个运动中就特别突出）。确实，音乐的政治化十分地普遍，这至少一度暗示了二十世纪音乐——直到最近还主要被视为一个音乐语言方面的问题——的革命性质可能最终也会欣然接受其社会作用。

作曲家的作品可以通过许多不同的方式并在不同程度上来声明其政治意义。例如，凯奇的音乐可能被说成是在一种被动意义上的政治化，因为这位作曲家并不公开强调其作品的政治内容。但是，凯奇要破坏关于音乐语言的前提，并且明确地声称，以一种固定的语言作为在作曲家和作品之间、或听众和音响之间的一个协调性——因而具有伪造性——中介是有害的，凯奇的以上行为，可

以轻易地被当作是关于个人自由和强加的程式化构架之间矛盾冲突的一个象征性声明（确实已经被其他人这样看）。同样地，凯奇把作曲家与演奏家的关系看作是一个具有共同责任的统一体的观点，以及把演奏家看作是一个自由的、不受作曲家或指挥家“独裁”权威影响的行动者的观点，传递出了清楚的（即使是间接的）政治信息。其他的一些作曲家也具有类似的观点，包括本章前面曾提到的几位，例如卡格尔、阿什利、卢西尔和奥利弗勒斯。

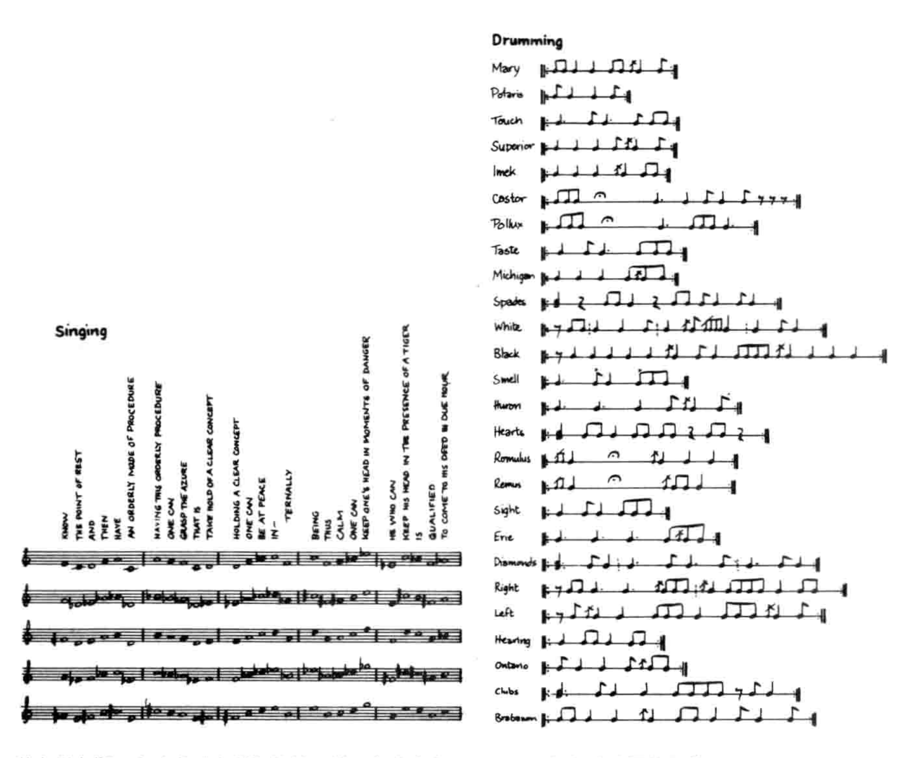
施托克豪森与公然的政治活动同样保持着一定的距离，但是他也渴望通过他的音乐来启发和教化别人。施托克豪森甚至相信，他能够帮助听者获得作为一种“更高级生命”的新的人类境界。他写道，“我们现在处在这样一个阶段，在这个阶段中，超意识在一部分人群中已经变得如此强烈，以至于他们正在变成更高级的生命形式……我们音乐家被赋予了一种伟大的力量，并能够在其他人群中点燃第一把战胜他们自己的愿望之火。”[8]

德国人汉斯 · 维尔纳 · 亨策为我们提供了一个在政治上的变化之后其风格也经历了巨大改变的作曲家的例子。亨策是一位具有显著的才能和娴熟的技术的作曲家，他是以一个相对传统的、主要专注于歌剧创作的作曲家形象走向成熟的。但是，当他在 1960 年代信奉马克思主义的时候，亨策的作品开始改变了：他采纳了优于传统歌剧的新的音乐戏剧形式（《通往娜塔莎 · 翁格霍伊尔住处的漫长道路》）；开始采用革命性的歌词（《梅杜萨之筏》、《论猪》）；大规模地放弃他早期声乐写作中的那种偏爱探索极端音域和非正统技术的意大利化的抒情风格（《逃亡者》、《第二小提琴协奏曲》）；开始在音乐中使用引用和直接的风格暗示（《人声》、《特里斯坦》）。尽管亨策明显地认为这些新的技术更适合于表达他的政治观点，然而像凯奇和施托克豪森一样，他从不参与任何政治活动。 457

其他的一些作曲家一直在寻求着一种更加牢固的把他们的音乐活动与他们的政治信仰和行为结合的方式。英国人科内利乌斯 · 卡迪尤（1936—1981）——这位作曲家早年曾与施托克豪森在一起（1958 至 1960 年当过施托克豪森的助手）并被公认为是英国先锋派的一位领军人物——在 1960 年代对用音乐作为一种达到公共目的的手段变得越来越感兴趣。他开始怀疑当代音乐的“精

---

8. *Texte III*（Cologne, 1971）, pp. 292–294.



科内利乌斯·卡迪尤《大学》的第二段。卡迪尤在1968至1970年间为孔子的经典语录谱写了七段音乐。

英主义”，甚至开始质疑音乐教育的有效性（因为他认为，最具创造性和反应迅速的演奏家正是那些没有以前音乐概念的人）。为了努力让所有感兴趣的人（包括非音乐家）都能分享他的音乐，卡迪尤用绘图符号（《专论》，1967）、文字说明（《老虎的智力》，1967）、或者把它们与非常简单的音符相结合的方式（参看1970年出版的《大学》总谱第458页）来设计他的总谱。不过，尽管这些作品带有“平民主义化的”目标，它们仍然保持在一种先锋派的（虽然此刻从本质上讲是源自于凯奇的）框架内。

1969年，卡迪尤帮助组建了“拼凑乐队”[Scratch Orchestra]，这是一个由大约五十位代表着不同生活阶层（音乐家、艺术家、银行职员、学者等等）、“愿意和渴望参与实验性音乐活动”的成员组成的合作组织。组建这个乐队的想法是准备举行音乐会，在这个音乐会中，所有参演者不论是经过训练的还是没有经过训练的，在音乐会进行的所有阶段都发挥同样的作用。演出的曲目涵盖各

种不同类型的乐曲，包括“即兴仪式”、由乐队成员提供的作品以及以“流行的古典音乐”为基础的释义曲。“拼凑乐队”的历史不长且动荡，伴随着大量导致重大政策变化的内部冲突；卡迪尤本人最终认为这个组织在定位上太过“个人主义”，过分强调了允许每一个参加者做任何他（或她）想做的事情。

然而，卡迪尤的“拼凑乐队”作品对他的政治观点和音乐观点都带来了一种强烈的冲击。他变成了一个忠诚的共产党员，他拒绝了他以前作品中的那种超前 458 风格，认为这种风格对于表现（正如他 1973 年在他的《钢琴曲集》前言中所写的那样）“那些处在夺取政权的高涨情绪中的被压迫阶级和人民的那种生死攸关的斗争”是不合适的。因此，卡迪尤转向了一种坚定地扎根于传统调性的平民主义风格，为党的会议上的小组演出而创作工人歌曲和政治性曲调（这方面类似艾斯勒），创作以带有强烈政治暗示的流行歌曲或民歌旋律为基础的音乐会音乐。他还参加了一些政治事件，经常以钢琴家的身份在集会和公共会堂表演。

不过卡迪尤的一些后期作品具有相当的质量，要求演奏者要有极端高超的技巧。一个例子就是他的《布拉沃吉》，这是一部为两架钢琴而作的四个乐章的作品，1981 年作曲家去世时该作品尚未完成。奇妙地是，它的简单的和不装腔作势的旋律及和声材料与非常辉煌的传统类型的钢琴音型的融合，或许更能使人们联想起十九世纪的沙龙音乐。

弗雷德里克 · 热夫斯基（1938—）同样是一位出于政治信仰而采取一种平民风格的美国人。在他最近的作品中，热夫斯基赞成他所称作的音乐“现实主 459 义”，这使他的音乐主要面对的是一个广大的和形形色色的听众，而不是通常的音乐厅。《团结的人民永不败》（1975）是一部为钢琴而作的包含三十六个高超变奏的套曲，它以一首由智利人塞尔吉奥 · 奥特加所作的流行曲调为基础，这个流行曲调已经成为一个反帝国主义的标志。该作品传统的调性语言和闪光的艺术性写法，使人回想起卡迪尤的后期作品，但是其总谱在结构上却要复杂得多，并且它的精心处理的动机发展显示出了热夫斯基对于序列化技术的丰富经验。克里斯蒂安 · 沃尔夫（1934—）是另一位信仰马克思主义学说的美国作曲家，他在 1950 年代与凯奇有密切的联系。但是，沃尔夫一直使自己避免平民主义者的联想，他用关注演出现场群体动态的方法取代偶然的方法，把演出现场当作一种培养政治意识的实验室。

这样看来，一个公开的政治立场并不需要与一种平民主义的调性风格联系在一起。作为1950年代主要的序列主义代表人物之一，鲁易吉·诺诺自1960年代以来就一直把自己看作是“为文化上和政治上进步的阶级斗争战士而服务的一件工具和一个积极的喉舌”，并且把他的作品提供出来作为一个“觉悟的、斗争的、鼓动的、讨论的、参与的”例子。诺诺还经常到工厂去演出他的作品，并与工人们一起讨论他的作品。他喜欢带有明显政治联系的革命性歌词和旋律材料（如民歌）。他还一直试图竭力通过扩大与南美洲的接触，使他从自己宣称的“欧洲自我中心”中解放出来。但是，诺诺并不愿意放弃任何当代作曲家可以得到的技术的或科技的资源。他一直保持着一种超前的、在表现上看“困难的”音乐语言（尽管他早期音乐中的那种较为生硬的序列化语言已经被抛弃，取而代之的是一种更加具有弹性和多变的风格）。因此，诺诺对他通常使用的民歌材料都进行处理，让它们产生戏剧性的变形效果，其目的就是为了使它们失去它们通俗的味道，从而成为一个复杂的和完全现代化的音乐陈述中的组成部分。为此目的，他特别使用了电子音乐手段，自1960年以来，他的大多数作品都带有真人演奏与电子音响组合的特点：例如，《力与光之浪》（1972），该作品就是为独奏钢琴、管弦乐队和电子音响而作的。

这种像卡迪尤与诺诺这两位作曲家在风格定位之间的强烈对比，向人们暗示了，当今的那些希望投身到政治中去的、信仰激进学说的作曲家们，正面临着一种两难的困境，即，是什么东西真正地构成了音乐史现阶段中的一种“革命的”音乐姿态。音乐应该采取最新的技术和科技并为了拥抱未来而使自己从一个可疑的过去中脱离开来吗（假定一个新的世界应该表达出一种新的音乐）？或者，音乐应该保持一种通俗的和民歌的风味以便所有人都能够接近它（特别是那些经济地位底下的人，或许正是为了他们的利益才发动了斗争）？这两种方式均面临着风险：一方面是交流的失败，另一方面则会落入多愁善感和陈词滥调。正如我们在第十章中所看到的，后革命时期的俄罗斯新政府在1920年代就在与这个问题进行着斗争，起初偏向一种本质上实验性的艺术方法，但是随着斯大林的掌权，很快回过头来又采取了一种严格的反现代化立场。更近以来的音乐历史没能对这个问题提供一个明确的答案，可能在最近的将来也不会有一个结论。这种困境本身就是弥漫在我们这个时代的社会和音乐不确定性的一种反映。

第二十二章
科技的发展：电子音乐

早期的发展

音乐科技的创新，尤其是新乐器的创造和旧乐器的改造，已经成为西方音乐史的一个常规特色，它的发展总是与创作材料的扩展相伴而行的。这种平行发展是可以理解的，因为音乐语言的扩展常常要求新的乐器来满足其充分实现，而新的乐器则开发了以前尚未利用过的创作可能性，从而促进了风格的转变。 461

但是，在十九世纪期间，创作材料的扩展——不断增加的半音化、更加宽泛的乐器音色选择、增大的音区范围和力度范围以及更加丰富的织体——呈现出了一种几何式的变化速度，到了二十世纪早期则累积达到了一个高潮，而这时音乐的“内容”似乎已经突破了某种障碍，并刺激了新技术发展的真正爆发。关键因素是无调性的出现，通过使音高地位相互等同以及取消协和与不协和的界限，无调性向人们提出了音高是否还仍然有必要必须构成音乐结构主导因素的问题。

伴随着勋伯格最早一批无调性作品的出现，产生了如下暗示，即，后调性音乐可以涉及与以往完全不同的材料。早在 1907 年，布索尼就在他的《新音乐美学提纲》中谈到，旧传统的“枯竭”将很快导致作曲家们走向“绝对的音响、不受束缚的技术以及无限制的乐音材料”。在随后的十年中，未来主义者们把音乐重新定义为一种“噪音的艺术”[art of noises]，瓦雷兹也首次开始探求“能够有助于每一种表达方式的新技术媒介”。内容不再处在一个被高度限制和“指定”的、由特定的音乐 [*musical*] 材料构成的结构框架内，作曲家们开始把音 462

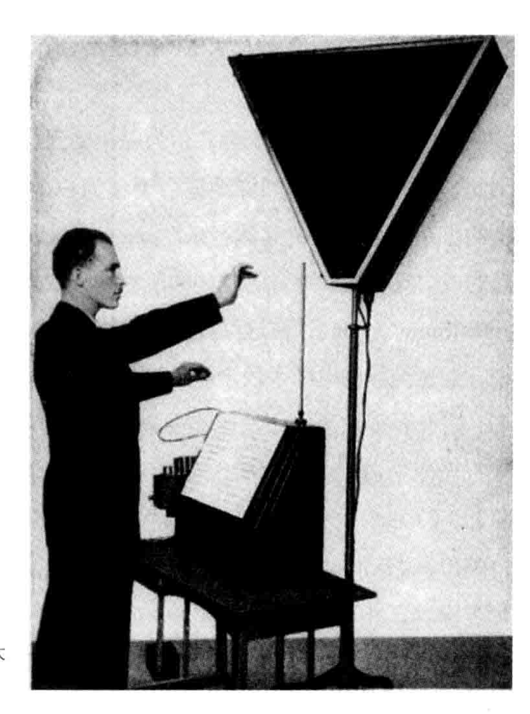
乐作品想象成可以包含所有可能的声音材料（尤其是那些通过二十世纪科技手段新近得到的声音材料）的一种组织。

新的乐器似乎很快就制造出了新的声音。贯穿整个十九世纪传统管弦乐队的这方面扩展——这种扩展明显地增加了管弦乐队的音区和音色范围——代表了一个初级的阶段。（尤其重要的是对于铜管乐器价值的提升，这一提升使得在管弦乐队所有音高范围的乐器上都能够得到完整的半音阶。）二十世纪早期引人注目地扩大了打击乐器的规模和表现多样性，这是管弦乐队的主要"噪音"成分，而这部分在此之前一直是被排除在管弦乐队的发展之外的。

但是，如果我们回顾一下以往的情况就会发现，后调性现象的最强烈征兆早在制造电声乐器的尝试中就显现出来，因为电声乐器能够产生大量远离任何以往想象到的声音。这些电声乐器包括：塔德乌斯 · 卡希尔的"电传簧风琴"[telharmonium，1906]，一件重达两百吨的乐器，可以利用电子生成器发出"人造的"声音；列夫 · 泰尔蒙（1896—1993）的"泰勒敏电琴"[theremin，1920]，可以通过改变一个电子振荡器的频率而演奏出一个跨度很大的音高范围；莫里斯 · 马特诺的"马特诺电琴"[ondes martenot，1928]，同样可以演奏出一个大跨度的频率范围，除此之外，在音高控制和音色的丰富方面还得到了改进；最后，还有路易 · 哈蒙德 1929 年发明的第一架"电子管风琴"[electronic organ]。另外，一些创新的机械性（非电子的）乐器也被引入，特别是未来主义者路易吉 · 鲁索洛的"发声器"[intonarumori，1913]，变速唱机则被用来改变先前录制的声音，起初由米约、欣德米特和瓦雷兹做了试验性的运用，后来被凯奇用进了实际的作品中（以他的 1939 年创作的《想象的风景一号》开始）。

尽管有这样的一些发展，但是在这一时期中，作为一种初步的音乐写作方法，电子音乐的创作活动和对噪音的使用仍然处在主要的音乐潮流的边缘位置。一个原因是技术方面的：早期的电子乐器在构造和声音产生的能力这两方面都很原始，同时，也没有充足的手段来对录制好的音乐声响进行储存、变形和组合。尽管在 1935 年就发明了在磁带上录音，但是直到第二次世界大战结束后，这种录音才得到了广泛的运用。同样重要的是，总的音乐环境还没有为一种激进的新音乐观念（在这种新音乐观念中，这样的一些实验性手法可能获得成功）做好准备。尽管出现了一些调性和节奏上的创新，但是像勋伯格和斯特拉文斯基

463



列夫·泰尔蒙在演奏“泰勒敏电琴”，大约在1927年。

这样的主要人物却继续运用着传统律制的音高体系——并因此也继续运用着传统的乐器。此外，尽管上述提到的一些创造发明被作曲家用到了实践中，但是，这样的一些实际运用的例子如瓦雷兹《赤道仪》的1934年原始版本（带有为两个泰勒敏电琴创作的部分）和梅西安1937年创作的《美丽温泉的节日》（为六架马特诺电琴而作）却并不多见。

具体音乐

电子音乐作为一个重要的创作实践运动，是在第二次世界大战后才真正开始的，这时，新的科学技术和新的态度的加入起到了促进的作用。最早的一些重要的发展发生在1948年的法国国家广播电台［the French National Radio］，在这里，声音技师皮埃尔·舍菲尔（1910—1995）开始制作一些以“自然”声音（如一列火车或一架钢琴）的变形为基础的短小的磁带练习曲。声音变形的过程包

括对声音各部分的剪辑，变化回放速度，让声音倒转播放（“磁带反转”）以及对不同的声音进行组合（“录音叠置”）。由于任何自然的声音都能被处理成一个“声音体”[sound object]（舍菲尔为一个受到这种编排的音响事件所确定的术语），464 因此，所有的声音都同样地适合于作为一个音乐材料的基础。舍菲尔把这种类型的电子音乐称做“具体音乐”[*musique concrète*]，这已经成为一种针对以自然的或“具体的”声音为基础的所有磁带音乐的标准名称，它区别于“电子音乐”[electronic music]，在这种音乐中，新的声音是通过人工的方式产生的——就是说，通过纯粹的电子手段产生。

舍菲尔很快吸收了法国作曲家皮埃尔 · 亨利（1927— ）加入到他的工作中来，与他一道，舍菲尔创作了第一首大型的具体音乐作品——《为一个人的交响曲》（1950），该作品主要建立在多种不同的经过改变的人声（呼吸声、笑声、口哨声、说话声）基础之上，并与另外一些经过变形的声音类型（管弦乐队音乐、脚步声等）相结合。1951 年，舍菲尔的工作室以“具体音乐小组”[Groupe de Musique Concrète] 的名称正式建立。许多活跃于 1950 年代的作曲家开始对这个工作室感兴趣，其中有几位重要的人物，包括梅西安、瓦雷兹、布列兹、施托克豪森和泽纳基斯，都在那里创作了“具体音乐”作品。

类似的工作室很快在别的地方建立起来。1951 年，弗拉基米尔 · 乌萨切夫斯基（1911—1990）和奥托 · 吕宁（1900—1996）在纽约哥伦比亚大学建立了一个磁带工作室，他们创作一批合作完成的磁带作品，包括《互换》和《回响》（两个作品均创作于 1952 年，以钢琴音响为基础），以及一些独立完成的作品，如乌萨切夫斯基的《声音的曲线轮廓》（1952，同样以钢琴音响为基础）和吕宁的《太空幻想曲》（1952，以预先录制的长笛音响为基础）。不同于法国作曲家，这两个美国人几乎专门使用特定的“音乐”音响作为创作的起点。

电子工作室

第一个被设计用来完全通过电子手段创作音乐的工作室，是 1952 年由德国作曲家赫伯特 · 艾默特（1897—1972）在科隆的西德广播电台 [West German

Radio in Cologne］建立的。除了在“具体音乐”工作室中所用到的多种速度磁带录音机和过滤器、回声室、扩音器外，艾默特的工作室还运用了电子声音发生装置：振荡器和噪音生成器。通过这些手段，作曲家可以“完全地”建构出他们自己的材料，而不是依赖于带有预先确定了的音色特点的自然声音，因为这些自然声音甚至在它们被改变的时候，其特点也是不能被完全排除的。对于序列作曲家来说，这是一个关键的优点，因为他们在电子音乐中发现了一种不仅可以控制音高和时值也可以控制音响材料本身的方法。除了可以从一个单独的完整创作计划中生成某音乐作品的结构外，该作品的音色也可以由此产生。施托克豪森（在舍菲尔的巴黎工作室短暂地工作后加入到艾默特的科隆工作室工作）在 1952 年的一篇文章中就表达了这样的态度：“对于某个作品来说，其中将只带有该作品特征的‘声音’，因为这些声音就是这个作品创作过程的结果，　465 而不是‘预制’音色的结果”。[1]

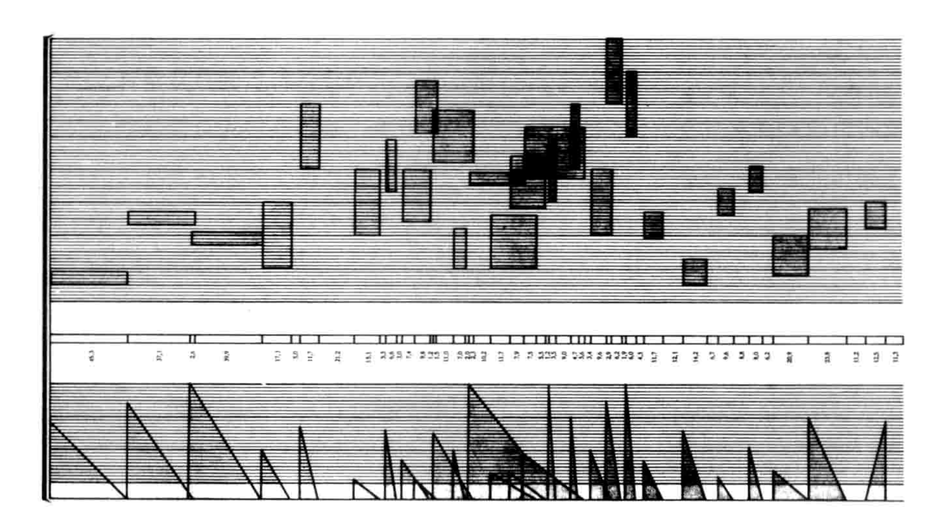
施托克豪森在科隆工作室创作的最早作品是《电子音乐练习曲 I》（1953）和《电子音乐练习曲 II》（1954），它们是纯电子音乐的第一批例子。这两个作品系统地探索了早期电子音响结构的基本技术之一，即“附加”合成［“additive” synthesis］，通过这个技术，声音由组合正弦波（“纯的”不带泛音的音高）产生，并由此创造出人造泛音结构和随之带来的新的音色。《电子音乐练习曲 II》最终成为第一首出版的电子音乐总谱，它是作曲家本人为此目的而发明的一种图表式记谱（谱例 XXII—1 摘录了它其中的一页）。在该页的上面一半中，水平轴线代表时间，纵向轴线代表频率（音高），每一个长方形方块代表一个单独的音响事件；一个长方形的相对水平位置表明一个音符的音高、它的时值长度以及它的泛音结构的高度。（由于在这首乐曲中每个声音都是由五个等距离的正弦音构成的，因此，高度的不同并不表明泛音数的不同，而仅表明它们相对于泛音基数的位置上的不同。）该例图形组中较低部分的几何图形表明力度的变化。

出现于 1950 年代中期的对于一个受到严格应用的序列法所制定的种种限制的普遍不满，很快就通过一种类似的对于纯电子合成可能性的不满反映出来。精确与完全控制的好处，被声音的贫乏音色所抵消了，而这种贫乏的音色就是　466

---

1. *Texte I*（Cologne, 1963）, p. 31.

谱例XXII—1：施托克豪森，《电子音乐练习曲Ⅱ》，第一页



当时可利用到的技术和设备所能获得的。这种由“死的”工作室所产生的纯电子音乐的质量特征，困扰着作曲家，同样也困扰着听众。尽管具有相当的历史重要性以及在新的作曲框架中反映其思维能力的指标性意义，但是，施托克豪森的早期两首电子音乐练习曲在许多方面都还是非常原始的。进一步讲，施托克豪森自己也越来越不相信一种完全严格的写作方法，因为在这种完全严格的写作方法中，每一个声音都被提前确定了，其结果就是各种元素的序列排序而已。

他的下一个电子音乐作品《少年之歌》（1956）把建立在一个童声合唱录音基础上的“具体”声音与纯电子音响结合了起来。后者也不再仅仅包括正弦音（不论是单独的还是混合的），还包括经过过滤的噪音，这是通过一种次一级的早期电子音乐技术——“减法”合成法而获得的，在这种技术中，一个复杂音响（通常是电子技术产生的“白噪音”，包括全部可听见频率的范围）的各组成成分被过滤出来，以便生成新的音色。（应用于自然音响的减法合成法始终都是“具体音乐”的一个标准技术。）《少年之歌》因此而涉及到一个比前面的练习曲要大得多的音响材料变化范围。这种变化的效果，还通过对回声的细微处理和五个独立的环绕听众一圈放置的扬声器来传递声音，而得到加强。这个最终完成的作品以其显著的丰富效果，成为了电子音乐的一个里程碑，正如后来证明的那样，

它不仅可作为这一音乐体裁的第一个杰作，也是把电子的和“具体的”音响元素结合运用的第一部作品。

尽管施托克豪森接下来的一个磁带作品《接触》(1960) 再一次使用了纯电子材料，但是他在此之后的其他电子音乐作品却全都是至少用到了一部分“具体的”材料。确实，在1950年代的中期，在“具体音乐”与纯电子音乐之间这种鲜明的区分已经变得脱离实际了，而在之前它们则被看作是基于完全对立的创作哲学的两种截然不同的方法。

新的工作室开始出现，在这些新的工作室中，电子的和“具体的”声音材料之间再没有严格的区分了。最早和最活跃的工作室之一，是1955年在米兰建立的“音位学工作室”[Studio di Fonologia]，该工作室对于创作方法保持了一种完全开放的态度。亨利·普瑟尔1957年在这里创作的《交换》是一个纯电子音乐作品（它的唯一的材料是“白噪音”），而卢恰诺·贝里奥的《主题：向乔伊斯致敬》(1958) 则完全属于“具体音乐”，它的材料取自詹姆斯·乔伊斯长篇小说《尤利西斯》中一段录制下来的朗诵，这个朗诵音响起初作为该乐曲的一个前奏呈现出来，然后被处理成一个“声音体系”[sound system]，即把它分裂成零碎的构成元素，然后再把这些构成元素重新组合在一起而构成一个新的、完整的“音乐”结构。而从另一方面看，贝里奥后来的《容貌》[*Visage*，1961]是把电子生成的声音与“具体”的声音（再一次用人声产生，但是主要用了语义上无意义的人声声调而非说话的语言）结合了起来，产生出作曲家所描述的一种“双层的”[bilevel] 结构。在早期的这些年中，在米兰工作室工作过的许多作曲家中还有约翰·凯奇，他在那里创作的几首作品中包括《丰塔那混合音响》(1958)。 467

1950年代后期，在东京（1956）、华沙（1957）、伦敦（1958）、布鲁塞尔（1958）和斯德哥尔摩（1958）相继建立了工作室，所有这些工作室——如同在巴黎、科隆和米兰较早的那些工作室一样——都是得到地方政府的电台系统支持的。与此同时，一些私人的或大学下属的工作室在美国和加拿大出现，其中有戈登·穆马和罗伯特·阿什利在密歇根州的“安亚伯合作电子音乐工作室”[Cooperative Studio for Electronic Music in Ann Arbor，1958]，莫顿·萨博特尼克的旧金山磁带音乐中心 [San Francisco Tape Music Center，1959]，以及伊

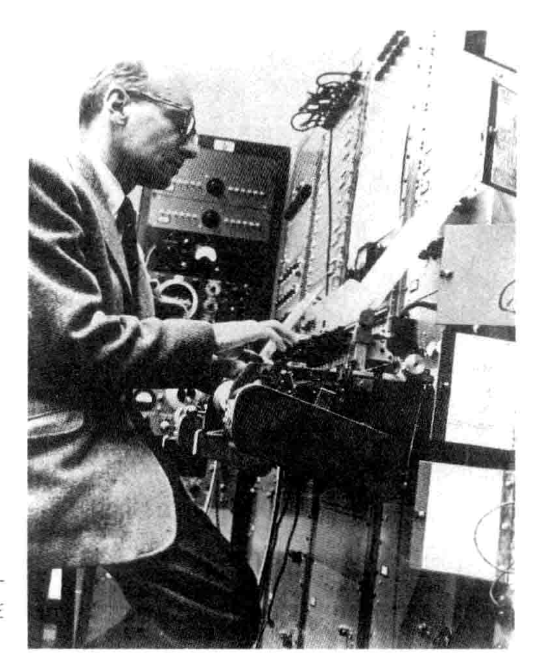
利诺斯大学和多伦多大学的工作室（都建立于 1958 年）。第一个私人工作室于几年前由路易 · 巴龙和贝贝 · 巴龙在纽约建立。（这二位起初涉足商业音乐的作曲家为一部经典的科幻电影《被禁止的行星》[*Forbidden Planet*] 创作了第一部电子配乐作品。）约翰 · 凯奇（他是第一批对电子媒介感兴趣的作曲家之一）在这里创作了他的最早一批磁带作品,《想象的风景五号》和《威廉姆斯混合音响》（都创作于 1952 年），前者建立在先前录制在唱片上的材料，后者建立在由无数录制在磁带上的声音（大多数声音带有“具体音乐”的性质）的一个杂乱混合上。在两首乐曲中，声音材料都以一种拼贴的方式结合在一起，而用于每一次结合的磁带长度是通过偶然的操作来决定的。

合成器

到了 1960 年，电子音乐在现代音乐中已毫无争议地奠定了其作为一个重要成员的地位。事实上，每一个重要的年轻作曲家和许多年老的作曲家，都至少部分地运用过这个新的媒介。而且，电子音乐在广播、电视和电影中已经开始显现出商业性的意义，主要是作为一种非常规的背景效果来源。随着专业人员和公众对这个媒介的日益增长的兴趣，更多的研究指向了电子工作室的新设备。最重要的进步就是发现了一种用一个控制台整合不同可利用成分——振荡器、扩音器、包络生成器 [envelope generator]、过滤器等——的方式，这样，个别的部分就能够通过一个单一的电压控制设备（通常是一个键盘）被结合和被控制。这个被整合起来的装置（它在附带一个简单的磁带录音机的情况下变成了一个基本的电子工作室）被称作“合成器” [synthesizer] ——即，一个能够人工地结合或合成纯粹电子音响的装置。

合成器对于音乐世界的冲击是双重的：电子音乐使更大范围的音乐家群体获得经济上的收益，并使得完成基本电子操作的时间长度被大大地缩短。在一个“传统的工作室” [classical studio]（这个给予标准前合成器工作室 [the standard presynthesizer studio] 的名称包含磁带录音机和一些独立的电子部件）中，在创作一个不同时值的不同音高序列——一个“旋律”——时，要求每个

468



米尔顿·巴比特正在纽约城的哥伦比亚-普林斯顿电子音乐中心创作，大约在1960年。

音高被分别地录制到磁带上，然后把每个录制到磁带上的片段按想要得到的时值剪辑成正确的长度，最后再把不同长度的片段以想要得到的顺序结合在一起。而使用一个电压受控制的合成器的话，不同的电压可以被用到一个单独的振荡器上，从而产生出不同的音高；因此，一个音高和时值的系列就可以根据所需要的时间长度，通过按一个键盘（举例来说）上不同的键而产生，就像人们在弹奏钢琴时所做的那样。那些原来在一个规范的工作室中可能需要用几个小时完成的工作，在一个合成器上可能“实时”——即在几秒钟内——就完成了。当然，合成器也有不足的地方。作曲家会被限制在一个指定的控制台的特定的合成器类型上，并且音响也会趋向于具有一种特定的总体一致性——一种“预先被包装的”性质。最灵活的工作室因此会把一个典型的规范工作室的能力（包括“具体音乐”）与一个或多个合成器的能力结合起来。 469

第一个成功的合成器是型号为 RCA Mark Ⅱ的合成器，是在新泽西州的萨尔诺夫研究中心［the Sarnoff Research Center］开发出来的，完成于 1955 年，后来提供给了哥伦比亚-普林斯顿电子音乐中心［the Columbia-Princeton Electronic

Music Center]，这是乌萨切夫斯基和吕宁在哥伦比亚建立的工作室的一个分部。除了它的新音色资源外，这件乐器给予了作曲家一个前所未有的对于所有材料的控制范围，使得他们能够实现对于复杂构思的绝对精确的“演绎”。它特别受到了那些倾向于严格创作控制的作曲家的喜爱，例如米尔顿·巴比特，这位作曲家在Mark Ⅱ上完成了他的所有电子音乐作品，一开始创作的是《电子合成器曲》(1961)，还包括像《夜莺》(1964)这样具有开拓性的作品。

虽然是当时最尖端的电子乐器，但是Mark Ⅱ却非常笨重和庞大，并且在某些方面使用起来仍然不太顺手。一些更小和更实用的、便于创作大型作品的合成器后来取代了它。在最重要的一些设计者中，有罗伯特·穆格和唐纳德·布赫拉，他们两位制作了商用的合成器，到了1960年代中期，这些合成器被冠以他们的名字。

470 第一位与这些较小的合成器关系密切的作曲家是美国的莫顿·萨博特尼克(1933—)，他在布赫拉合成器上实现了一系列大型电子音乐作品。最早完成的《月亮的银苹果》(1966)是第一首受到一个唱片公司(Nonesuch)委约的电子音乐作品，紧随其后的还有《野公牛》(1967)、《触摸》(1969)、《角响尾蛇》(1970)和《直到春天》(1975)。萨博特尼克使用了一个丰富和多变的音色谱系，



音频发明家罗伯特·穆格在测试他的电子乐器(摄于1970年代中期)。

其范围从《触摸》那种清晰和铃声般的音响，到《野公牛》那种富于表情的“悲痛”，并以一种相对易于理解的风格将这些音色融合起来，这种风格以对重复模式（……）的审慎运用为特点。他或许是第一位使电子音乐能够迎合较大听众群的作曲家，他的作品在使电子音乐和合成器引起公众关注方面发挥了很大的作用。一个甚至更加戏剧性的促使公众接受电子音乐的推动事件是，《时髦的巴赫》（1968）的不同寻常的成功，这是一个为穆格合成器而作的带有高质量艺术编排的商业唱片，由瓦尔特（后来称温迪）· 卡洛斯根据 J.S. 巴赫的作品创作。随着这张唱片的问世，“合成器”几乎一夜之间成了一个家喻户晓的词汇。

现场演奏与电子音乐相结合

从电子音乐的最早时期起，作曲家和听众两方面就一直受到这种表面上“非自然的”音乐会现象的烦扰，因为在这样的音乐会上，除了扩音器、磁带录音机以及一些扬声器外，没有任何可以看到的东西。失去了由现场演奏者的表演而提供的兴奋和紧张——那种不确定和直接的表情接触，以及视觉刺激。（结果，人们一直试图用相当一部分为磁带而作的音乐来配合某种视觉表演，如电影或舞蹈。）另外一个特别之处是，一旦创作完成，一首电子音乐作品将永远精确地以相同的形式固定下来，并且也就被剥夺了因变换演奏者和演奏方式而引起的对乐曲的不断丰富。因此，磁带音乐与现场演奏的结合，实际上从它的一开始出现就在电子音乐中扮演着一个非常重要的角色，并且在 1960 年代期间获得了相当的重要性。最早把磁带音乐与现场乐器演奏的音乐结合起来的作品，是布鲁诺 · 马代尔纳 1952 年在科隆工作室创作的为长笛、打击乐器和磁带而作的乐曲《二维音乐》。在此后不久，乌萨切夫斯基和吕宁合作创作了两部管弦乐队和磁带结合的作品：《狂想变奏曲》和《循环诗与钟声》，它们都完成于 1954 年。在同一年，瓦雷兹的《沙漠》问世，该作品运用了室内乐队部分与纯电子音乐片段交替出现的方式。

在这些早期的作品中，强调磁带音乐与现场演奏的音乐之间的音色对比是其普遍倾向。但是，在 1950 年代后期，作曲家也开始通过利用相似性和相异性， 471

探索在两者之间进行调和的可能性。例如，普瑟尔的《不同声源的韵律》（1959）就关注了电子生成音响与三个管弦乐队音色之间的类似状态（即该标题所指的“韵律”），而贝里奥为室内乐队组合与磁带而作的《区别》（1959）则开发了“现场”乐器音响与在一个提前录制在磁带上的相同乐器但经过电子设备变化的音响之间的区别。

大多数与电子音乐有过深入接触的作曲家都作有现场演奏与电子音响相结合的作品，其中就有施托克豪森（他的《接触》以两种形式存在，一种是作为一个独立的磁带作品，一种是作为一个磁带与两架钢琴和打击乐器结合的作品）和巴比特（他为声乐和磁带而作的作品——《显圣与祈祷》和《夜莺》——属于他最重要的作品之列）。马里奥·达维多夫斯基（1934—）特别擅长于现场与电子音乐结合的写作，他是一位现在居住在美国的阿根廷人。在八首被命名为《同步》的作品（创作于1962—1974年间）中，他探索了磁带音乐与从单件乐器到整个管弦乐队和合唱等不同表演力量之间“对话”的可能性。达维多夫斯基细腻的音色平衡感，和他创造他的那种电子音响（这种电子音响可以微妙地再现与之配对的乐器）的能力，使得他能够创作出承担着乐队中一种几乎“平常的”作用的磁带音乐部分，这个磁带音乐部分在一个统一的和完整的整体中，起着同等的参与者作用。

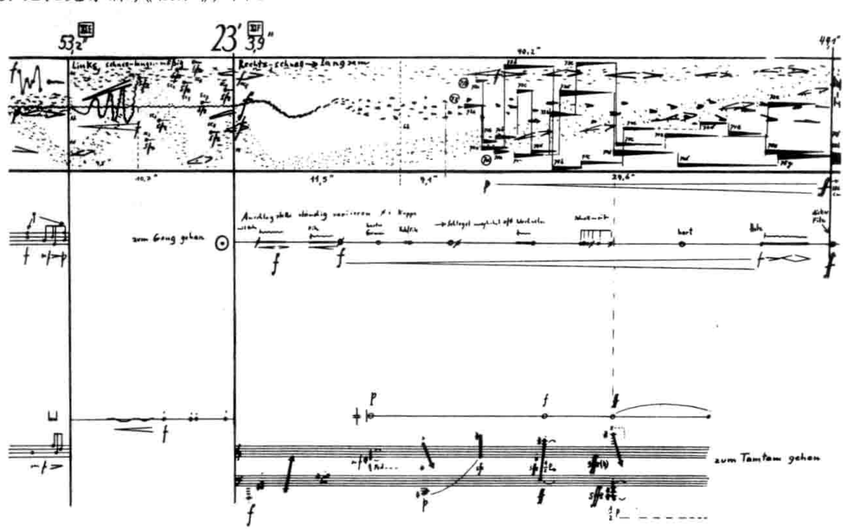
纯粹的电子音乐作品很少以总谱形式存在，因为这对于“演出”来说毫无必要，仅仅在说明作品如何制作时才提供一些纯技术性的信息（施托克豪森的《电子音乐练习曲Ⅱ》——参看谱例XXII—1——就是这种情况下的一个罕例）。但是，现场演奏与电子音乐相结合的乐曲确实需要某种形式的总谱以保证两者之间的准确协调。三个例子提出了已经被采纳的解决办法的范围（谱例XXII—2）。达维多夫斯基的为长笛和磁带而作的《同步一号》（2a）对磁带部分运用了极其简单的记谱，仅仅是为长笛演奏者提供了一个线索，并且主要仅限于提示何时进入和停止。而另一方面，施托克豪森的《接触》（2b）则在它的上方谱表中提供一个电子部分如何发声的相对详细的图表式说明。最后，巴比特的《夜莺》（2c）通过普通的记谱法被完全地展现了出来，这样做对于他来说是可能的，因为他的电子音乐是完全按他创作器乐音乐（除了那些特别复杂的节拍设计，这些设计在现场演出中是不太切合实际的）那样的方式构思出来的。

谱例XXII—2：电子音乐记谱例示

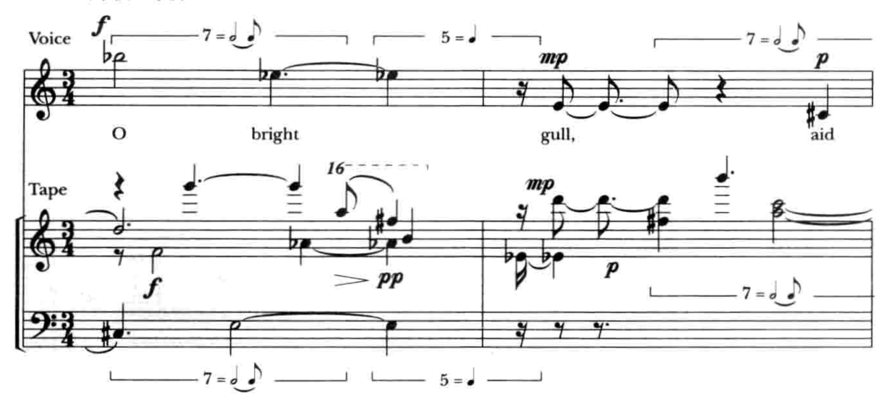
a. 达维多夫斯基，《同步一号》，开始部分



b. 施托克豪森，《接触》，片段



c. 巴比特,《夜莺》,片段



现场电子音乐

473　另外一种克服磁带音乐这种“固定”特性的方式，是使用电子媒介本身作为一个现场演出的工具。凯奇是第一批尝试取消电子音乐这种“封闭”性质——一个影响他自己磁带作品的疑难问题——的作曲家之一，尽管他的作品像许多其他人的作品一样具有不确定的性质。他所提供的一个解决方式是把他的电子音乐作品的演出与其他的音响作品结合起来：例如，把他的《丰塔那混合音响》与他的声乐独唱《咏叹调》同时演奏。另一个解决方式是在演出时操纵录音机（通过放慢速度、改变控制装置等）。但是，凯奇的第一个真正的“现场”电子乐曲——并且可能是此类作品中的最早一个——是《唱头音乐》（1960），该曲要求演奏者用一些小的物件，如牙签或羽毛，来代替留声机头里的铁针；或者用另外一种方式，即移动大型的物体，如桌子或椅子，在这些大型的物体上附上接触式麦克风。这两种方式所造成的结果都被放大并通过扬声器传递到了听众的耳中。

在 1960 年代早期，施托克豪森通过对现场演奏的电子处理来寻求电子音乐与器乐音乐的紧密结合状态。在他这种类型的最早一部作品《麦克风 I 》（1964）中，两位演奏者在一个平锣［tam-tam］上做出了各种不同的音响效果（在锣面

上用不同的物件敲打或刮擦），而两个“麦克风手”则把敲打或刮擦产生的声音收集过来，并且把它们传递到一个由两位另外的演奏者所控制的电子装置台，然后再由他们对这些传递过来的声音进行电子化变形处理，最后把它们送到扬声器。“对这个音乐过程所作的三个独立区域的划分（声音的产生、声音的录制和声音的变形）”，施托克豪森谈到，“使得乐器演奏实践的可能性与电子技术的可能性相结合成为可能。任何想要得到的声音来源（传统的乐器、不论什么性质的声音事件）因而都可以被结合到一个连贯的音响作品中来。”[2] 474

施托克豪森把他的这种想法运用到了一系列的作品中，其中包括《混合》（室内管弦乐队，1964）和《麦克风Ⅱ》（合唱，1965）。1964年，在成立了他自己的小型演出团体即“施托克豪森乐团”[Stockhausen Ensemble] 后（该乐团专门演奏带有部分即兴表演的现场电子音乐），施托克豪森创作了大量的利用实时 [real-time] 电子变形的作品，包括《行进》（1967）、《短波》（1968）和《七天》（1968）。到了1960年代后期，几个专门的从事现场电子音乐的即兴演奏团体也问世了，包括罗马的MEV和英国的AMM、Gentle Fire和Intermodulation。

现场电子音乐发展起来的一个重要因素，是由于相对便携的合成器的出现，有些合成器就是特别为音乐会的目的而设计的。在这些乐器的早期使用中的一个主要人物，是约翰·伊顿，他于1964年开始为凯托夫合成器（Syn-Ket，一种由音响工程师保罗·凯托夫为他而设计的演出用合成器，是这种类型的第一个产品）创作音乐会乐曲。在1965和1970年间，伊顿创作了几首高度戏剧性的、用凯托夫合成器伴奏（单独或者与小型乐队结合）的女高音作品，以及一些凯托夫合成器独奏曲和一首为凯托夫合成器与管弦乐队而作的乐曲。伊顿对于微分音调音的偏爱使得电子乐器显得特别地有用，因为电子乐器对于平均律的十二音音阶没有任何特殊的倾向。他的《弥撒曲》（1970）是为女高音、单簧管、三架凯托夫合成器、穆格合成器和一个磁带延迟系统而作的作品，该作品或许是他的电子—声乐—器乐混成作品中最精彩的一部。极端的声乐表现、单簧管的复音技术以及其他的各种音色变异被利用来创造现场音响与电子音响

---

2. *Texte Ⅲ* （Cologne, 1971）, p. 57.

之间的密切的类似，产生出一种不同寻常的紧密结合的乐队效果和一种强烈的表现力。

在现场电子技术中，一个并行的发展包括主要为非确定性演出场合使用而设计的电子系统的构建。一个简单的例子是在凯奇的《莫扎特混合音响》(1965)中所使用的多磁带循环系统。表演者被要求制作大量的磁带循环（磁带的短小截断在开始和结束部位上被粘接在一起而构成一个循环，这样，被录制下来的材料就自身持续地反复着），任意地选择这些循环中的一部分，并且在几个磁带录音机上同时地播放它们。其他例子还有罗伯特·阿什利为被扩音的歌唱者和磁带而作的《沃尔夫曼》(1964)，该作品运用了一个回放系统来获得高的音量位置，而这通过普通的扩音方法是不会获得的。还有戈登·穆马为改良圆号（正常的号嘴被一个双簧簧片替代）和"计算机音响控制台"（一个小型声音生成设备，穿在皮带上，被设计用来对圆号发出的声音作出"反应"）而作的《角笛舞曲》(1967)。

475

作曲家们也用磁带延迟系统来创作，即，使用两个磁带录音机，一个录制声音材料，而另一个在一个简短的延迟之后把它播放出来。在这种系统的这个自然状态中，一个持续的"回放循环"就构成了：被第二个录音机播放出来的音响，又被第一个录音机录制下来，然后，再被第二个录音机播放出来（在另一个延迟之后），如此循环下去。在大量使用磁带延迟技术的作品中，还有施托克豪森为任何旋律乐器而作的《独奏》(1966)和阿尔文·卢西尔为说话声音而作的《我正坐在屋内》(1970)。

到了1970年，现场电子技术在流行音乐和爵士乐中也担当了一个重要的角色。许多活跃于1960年代的摇滚乐小组，包括"地下天鹅绒"、"感恩而死"、以及"创造之母"，都广泛地使用了电子合成器，一个较早的磁带延迟的例子出现在米尔斯·戴维斯的唱片《泼妇酿酒》[*Bitches Brew*]中，这是一个开创性的"融合"的例子（例如，融合了爵士乐和摇滚乐的因素）。电子技术常常被用于不寻常的技术混合中，因此，这些技术实际上已经成为一种所有流行音乐群体的标准方法。在1980年代期间数字化合成器（能够用一个非常适度的物理器械产生格外复杂的音响）的广泛传播，进一步促进了电子音乐的发展，创造了一个由作曲家和演奏家两者共同开拓的丰富的新的音响可能性。

计算机音乐

不像电子合成器，计算机本身并不是产生音响的乐器，但是在处理声音合成方面却已被证明是非常有用的。计算机合成的工作原理是，一个想要得到的声音（频率、振幅、长度、波形）的各种元素（或参数）的规格，能够以数字化的形式表现出来；因此一旦数据被确定，这个信息就可以输进一台计算机，并进行处理，最后通过一个数字模拟转换器［digital-to-analogue converter，简称DAC］转变为电子音响。通过计算机生成声音的一个明显好处是，它允许作曲家设计他们自己的数字"乐器"，而不是不得不依赖于先前存在的电子硬件，例如带有已经内置音色选择的振荡器。（至少在原则上讲，任何想得到的声音都可以通过输入合适的数字信息而获得；困难在于预知准确的、通过一个特定的输入将要产生的声音结果。）另一个好处是，最复杂的可以想象到的音乐关系——476 节奏、音色或任何别的东西——都能够被精确地编码，因而也能够以绝对的精确性在记录下来的形式中得到实现。（在这里，困难的事情是要避免一种通过这种精确的记录——例如，通过一个节拍单位的严格比例细分——可能产生的机械性效果。）

计算机应用于声音合成是由美国电子工程师马克斯·V. 马修斯率先开始的，他于1957年在新泽西的贝尔实验室［Bell Laboratories］开发了第一个能够生成音乐音响的计划，在此之后日益增多的更加有经验的后继者们在以"V音乐"闻名的计划中发展到了高峰。马修斯计划的改编版本在1964年被安装进了普林斯顿大学的计算机内，接着很快被安装进了斯坦福大学的计算机内。欧洲最早的计算机音乐工作室也于1964年在荷兰的乌得勒支建立。尽管音乐家们对于计算机的兴趣在早期的这些年中保持着相对的有限度，但是，到了1980年代，当计算机音乐设备（一些带有相当数量的资源）在全世界都得到普及时，这种兴趣最终膨胀开来。

在为计算机合成音响而创作的开创者中，有美国人J. K. 兰德尔（1929— ）、休伯特·豪（1942— ）和詹姆斯·坦尼（1934— ）；新西兰出生的巴里·威尔科

（1937— ，现在是马萨诸塞科技学院计算机音乐中心的负责人）；德国人戈特弗里德·米歇尔·柯尼希，他创建了乌得勒支工作室。尽管计算机音乐也可以与预先录制好的声乐或器乐部分（如在兰德尔的《马杰特：一个普通杀人犯的独角戏》（1965）中）相结合或与现场演奏相结合，但大多数这些作曲家主要都是为了产生纯粹的电子音响而使用计算机。一个把他大部分作品都专用于结合类型的作曲家，是美国人约翰·梅尔贝（1941—）——例如，他为长笛和计算机合成磁带而作的《加速度》（1979）。

计算机也可以用来改变预先录制好的"自然"音响，从而产生一种计算机化的"具体音乐"形式。为了他的《我们人生的故事》（1974），美国人查尔斯·道奇（1942—）录制了正常说话的语言，然后把这些声音转变成数字信息（通过模拟数字转换器），分析并改变其结果以适应创作目的，接着再把经过改变的材料合成到音响中。这个作品因而包含了对原始说话声音在音色、音高、速度等方面的变形，这种改变如此之大，以至于模糊了说话和唱歌之间的界限。一个类似的技术被汉斯·维尔纳·亨策用到了他为钢琴、管弦乐队和一个磁带（结合计算机的帮助而对瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》中的片段进行了变化）而作的《特里斯坦》（1974）中。另一个例子是英国作曲家哈里森·伯特威斯尔 477（1934—）的《天文钟》（1971），该作品建立在对由各种钟表产生的声音的数字变形基础之上。

计算机也可以作为控制的手段用于电子工作室中——就是说，并不真正用来生成声音（这种声音由工作室中常规的电子设备产生），而是用来给常规的电子设备输送指令。这为电子部件在设置和相互连接上细微的变化进行预先设定和这些变化即时地和自动地按照一个预先确定的计划产生（即不用手动的帮助），提供了可能。实际上，这样就把电子工作室变成了一件以它自身的"记忆"而设定的实时乐器 [real-time instrument]。这种所谓的"混合" [hybrid] 工作室（在其中合成器与其他电子设备通过计算机连接在一起）一段时间以来曾变得越来越普及，但是现在，数字化合成器似乎正在取代这种老的模拟电子设备。

最后，尽管没有得到广泛运用，但是计算机也被用来进行实际地"作曲"。在这里，计算机被设定根据从一些任意选定的风格性规则中产生的标准来做出

创作上的决定。早期的例子包括1950年代F. B. 布鲁克斯领导下的哈佛大学小组所做的制作计算机生成的赞美歌曲调的尝试，以及列哈伦·希勒和莱奥纳德·伊萨克逊为弦乐四重奏而作的《伊利亚克组曲》(1956)，该曲的每一个乐章都是由意图模仿一种特殊创作风格(巴赫、巴托克等)的一个不同的计算机程序“创作”出来的。在1960年代早期，泽纳基斯也在他几部作品的创作中使用了计算机辅助的计算方式(例如他为弦乐四重奏而作的《随机4》，完成于1962年)。但是，总体上讲，自1960年代以来，人们在这方面的兴趣相对减少了。

在当代音乐这个范围内，计算机技术不断增长的重要性的一个鲜明的标志由巴黎的“声学/音乐研究与协调学会”[IRCAM]所提供。该机构1976年建立，由布列兹总负责(为了担任这个职位布列兹大大减少了他的指挥活动)，由法国政府资助，IRCAM是一个大型且活跃的研究组织，它致力于音乐现象的科学研究，并且致力于把科学家和音乐家一起带到共同感兴趣的工作中来。

IRCAM装备了目前可以得到的最先进的计算机设备，它们既被用于声音的合成，也被用于关于音响学和听觉感受的物理学和心理学方面的研究。相当的强调被放在了计算机作为实时演奏乐器特别是帮助转变乐器声音的使用方面。布列兹尚未完成的为大型室内乐队创作的《应答圣歌》(被广泛地作为一个“正在进行中的作品”演奏)，就对现场器乐音乐有效地使用了细微的实时计算机修改功能。许多重要的作曲家(其风格跨度从卢恰诺·贝里奥到爵士乐作曲家乔治·刘易斯)都在IRCAM工作过，它以前的音乐研究负责人美国人托德·迈科维尔(1952—)，是数量不断增长的许多十分精通计算机和它的音乐运用的年轻作曲家之一。 478

科技对于二十世纪音乐的促进

电子音乐仅仅是许多在二十世纪期间已经深入影响到音乐和音乐生活的科技发展之一。在这些发展中，最早和最具重大意义的发展之一是十九世纪后期发明的留声机。在两次战争之间的年代中，唱片对于西方世界的大多数人来说已经成为音乐体验的一个常规部分。唱片永久地保存演出的能力，对于人们看待演出



在这个最先进的录音棚中，最尖端的设备包括一个Solid State Logic 4056录音控制台（中间）、各种信号处理器（左边）和48轨模拟机或数字化控制磁带录音机。这个图片是从控制间的方向所看到的整个录音棚。（Platinum Island Studios/NYC）

和作品的态度产生了一个显著的（尽管是渐渐地）作用。关于前者，由于前所未有地强化了技术的完美，唱片趋向于支持一种客观的和“流水线的”[streamlined]呈现方式，作为与更加个人化的和独特的呈现方式的对立，而更加个人化的和独特的呈现方式则易于在以完全相同的方式重复时听上去越发生硬且不自然。

就新音乐的演出困难而言，唱片也影响到了关于什么是实用的观点。当结果包括了一张获得了比出席一场音乐会多得多的听众所接受的唱片时，那么为准备一个异常复杂作品的完满演出而付出的努力和代价是否值当将更加容易得到证明。极端困难的作品（这些作品如没有唱片的话可能只演一次就不再能听到）能够获得一种即刻的持久性，作曲家也由此得到鼓励而较少担心演出的难度了。

留声机为一般的听众带来了一个前所未有的、难以想象的、丰富的音乐世界，而另一个发明，无线电广播，又戏剧性地扩大了这个范围。尽管第一个商业性的无线电广播电台仅仅在1921年才出现，但是到了1930年代，大多数西方国

家已经拥有了相当广泛的可提供大量节目选择的电台系统。对于音乐听众来说，电台提供了一个理想的音乐图书馆，既有大量的唱片曲目，又有现场演出的广播。随着时代的前进，音乐保留曲目涵盖了来自全世界各国的流行、民间和艺术音乐范围，以及过去时代的音乐名作。今天，一个大城市的听众只要简单地转动 479 收音机的调谐器，就可以即刻地浏览各种音乐风格和体裁。不过不可避免地是，这种情况已经改变了我们对于那些建立我们自己音乐文化的东西的整个观念，这是我们在最后一章中将要探讨的一个问题。

就电子音乐本身而言，它所提供给作曲家使用的绝对的声音数量和多样选择，对于创作实践来说产生了决定性的影响。或许最有意义的是乐音和噪音之间界限的模糊，并且伴随着的是后者成为一种越来越重要的创作元素。某些电子音响的特性还提示了作曲家们在器乐写作上的扩展。例如，在“环形调制的”[ring-modulated] 电子音响与木管复音音响之间就有着明确的相互对应。磁带延迟效果的模拟——通过在一个反复的音型中逐步地减少每个音型的长度——在最近的器乐音乐中已经成为一种惯用手法。

但是，或许给创作技术带来最大冲击的发明是磁带录音机。我们倾向于把磁带录音机看作是一个本质上“被动的”工具，一种储存声音的手段，许多作曲家，包括那些与电子音乐结合的作曲家，一直主要为此目的而使用它。但是，它也可以在创作过程中被当作一个积极的参与者来使用，即作为一个有自己独特特点的工具，并且能够给它与之联系的音乐以个性化的影响。例如，当 480 装备了一台录音机后，作曲家就能够为一个特定的作品收集和储存特别选择的材料，或从“现实世界”（如在“具体音乐”中）获取声音，或在一个电子工作室中通过合成构成。一旦被录制下来，这个材料就呈现出一种“实体般的”性质，完全不像任何以前在音乐中所认识的东西：它以有形的形式存在于一段磁带上，作曲家能够像雕塑家利用物质材料一样利用录音材料，用不同的方式改变其形状以产生不同的声音特征（通过电子手段加以变形、分段、并置等）。这种可能性在根本上改变了声音构思的方式和创作上的处理方式，它的各种效果在一些最近的器乐作品中几乎如在电子作品中一样能够很容易被感受到。

把先录下来的音响组装在一起的过程——不管是通过结合不同类材料的小

片段还是通过多轨录音把个别的事件组合到复杂的同时发生的聚合状态中——导致了许多作曲家重新解释什么是“作曲”。磁带录音机似乎已经具有决定性地促进了这样一个概念的形成，即不管是什么声音材料都适合用于音乐的目的，任何声音都可以与其他任何材料完全地结合（或者形成相互抵消）在一起。一个把不同的元素加入到拼贴般织体中的趋势早在德彪西尤其是艾夫斯的时期就可以被感受到了（这或许反映了他们对新的电影媒介及其结合和快速剪接技术的意识），这一趋势在两次大战期间除了别的一些作曲家外，又得到了斯特拉文斯基和瓦雷兹的进一步发展。但是，正是自第二次世界大战开始，对比材料极端突然的对立或它们在多层化结构中的结合，一直成为了西方世界大部分音乐作品的一个主导特征。

第二十三章
结语：今天的音乐

当前的音乐景况

在对代表着第二次世界大战后音乐特点的各种纷繁呈现的新观念和发展趋势的考察中，出于重要的历史原因，我们主要关注了在1950年代到1960年代期间创作的作品。1950年代的两个主要的流派，即序列主义和不确定性，以激进的方式挑战了音乐结构的传统观念，并且进而甚至使以前对于音乐的真正本质的信念产生了疑问。第二次世界大战后的第一个阶段（极大地受控于上述两个“正统流派”）把创作可能性的范围——作曲家们认为这些可能性是可行或可能的——扩大到了超出以往任何设想的地步。这引起了1960年代期间一个新的运动的爆发，这个运动涉及对于未尝试过的创作领域以及对于以往完全被认为属于音乐思考范围之外的层面的深入探索。把音乐形式看作一个“开放的”结构（这种结构易受各种外部的影响，包括外部世界本身），这一观念打开了全新的创作可能性视野：“噪音音乐”、脑波音乐、环境音乐、政治音乐、引用音乐、戏剧音乐，等等。但是，这个激进新颖的、很大程度上并不聚焦于某一方面的运动，不可能在不确定的状态下持续，到了1970年代初，大多数这个不寻常的音乐史阶段的真正具有开创性的作品，就都已经出现过了。 481

一个把重心主要放在新发展上的调查研究，必然强调战后早期这些年中出现的一些革命性事件。但是，毫无疑问的是，在最近的这些年中，创作倾向已经变得相当的平和了。回顾整个1970年代，人们能够看到，在不同个性和风格类型的作曲家中，出现了一个广泛朝着更加传统和保守的方向的运动，尤其体 482

现在音乐家希望吸引更为广泛的、专业素养相对欠缺的音乐听众。（其中的一些发展趋势在第二十章中已有探讨。）假如1960年代可以被看作是一个以音乐上的疏离孤立为特点的十年的话（以它更加激进的明确地反对现状、反对传统的音乐会音乐和反对音乐会状态本身的表现而言），那么，1970年代则代表了一个广泛和解的时期。作曲家不再寻找新的可能性，而是开始变得对找到把已经得到的东西结合进一种更加持续的和直接明了的音乐语言的方式感兴趣。

于是，作为一个整体来看，1970年代和1980年代的音乐看起来确实在观念和目的上比早期的战后年代要更加传统。从技术上看，这一点非常明显地反映在调性的回归上，以及反映在一种想要突出一种更加直率的音乐表现的愿望上。那种更加情感化的音乐表现方面——持续的旋律发展、色彩丰富的织体等等——又获得了新的和全面的强调。雅各布·杜拉克曼（1928—）在采取一种更加传统的立场方面是一位主要人物，曾论及在这个最近的音乐“革命”中，“酒神精神”[Dionysian]特质的再度出现——如“官能性、神秘性、……超然性”。很难想象，还有什么比这些词语所反映的内涵更能够激烈地反抗序列主义近乎科学般的严格和不确定性音乐那种表现上的中立。

戴维·德尔特雷蒂奇和乔治·罗奇伯格（两人为“重新发现”调性所做的努力在前面已经讨论过）属于那些在一个相对早期的阶段就开始采取一种更加传统的和公然富于表现性的音调的作曲家。但是许多其他人，包括像马克斯韦尔·戴维斯、彭德雷茨基和亨策这样的作曲家（他们的早期作品在这里是在完全不同的语境中来对待的），尽管强调的程度各不相同，也已经开始了类似的做法。如果人们对这种趋势足够宽泛地进行定义的话，那么像施托克豪森以及不再那么简约主义的莱奇和格拉斯这样的人物也应算入其中，因为更加传统思维的明显痕迹出现在了他们的后期作品中。许多年轻的作曲家就是在这个趋势发展的过程中成熟起来（对于他们来说，新保守主义与其说是一种对抗还不如说是一种标准），在他们当中有美国人约翰·亚当斯，英国人乔纳森·劳埃德（1948—），以及丹麦人汉斯·阿布拉汉姆森（1952—）。

这些广泛的发展极大地影响了过去十五年左右的音乐风气，导致了诸如“新简单主义”[new simplicity]和“新浪漫主义”这样的风格描述语的产生。尽管这些发展倾向的明显重要性不能被否认，但是它们必须被放在一个广阔的历史

语境中来看待和评估。出现在最近音乐中的这种简单主义和浪漫主义都不是真正新的东西，这两种特征用到许多来自二十世纪音乐的所有历史阶段的作曲家身上都是同样合适的。尽管在一个保守的发展方向中，如此不同流派的如此多的作曲家所参与的这个运动或许是史无前例的，但是，对于确定一个关键的历史转折点的出现来讲（相对于围绕着1910年和1950年前后起着改变历史作用的那些新发展而言），这个数量还不足够大，或者其音乐结果在风格或技法上聚焦不足。 483

当然，最近的创作发展并没有终止——或甚至严重地削弱——在二十世纪音乐中出现的以下两种占主导地位的“进步”潮流的继续成长：“高层次的”音乐会音乐这一主流传统或者更加激进的“标新立异的音乐”的各种支流。例如，在前一种类中，可以罗列出一系列重要的尚健在的美国作曲家名单，最年长的出生于十九和二十世纪之交，最年轻的出生于二十世纪中叶，他们都相对保持着未受到这种新保守主义的影响，继续创作以一种后调性性质的语言构思的音乐会音乐，如：卡特、巴比特、安德鲁·英布里（1921—）、理查·韦尼克（1934—）、武奥里宁和舒拉米特·兰恩（1949—）。同样地，大多数属于第二种类的主要作曲家，包括凯奇、卢西尔、阿什利和奥利弗勒斯（还是一批美国人），都保持着对于他们在1950和1960年代帮助确立的美学立场的忠诚。

因此，要说这些近期的发展趋势是否足以使人们提出对二十世纪音乐的这段历史进行一个大规模重新思考的要求还为时过早。当然，可以相信的是，它们或许证明了具有如此的支配性和持久性，以至于这里的探讨所聚焦的音乐革命将会被看作是一个奇特的和仅仅暂时的偏离的部分，而这个部分正是从一个更加长大的、跨越着从十八—十九世纪的调性到最近的“新调性”的共同实践阶段之中所偏离出来的。假如上述的论述确实如此，那么，某些在这里受到轻视的二十世纪作品——立刻想到的是理查·施特劳斯的一些后期作品——就可证明，作为新旧音乐之间的连接纽带，它们要比现在所呈现的实际情况有着重要得多的历史意义。

然而，当前的音乐景况并没有提供足够的证据证明事情会向这个方向发展。如此多的不同创作方法的同时存在（或许这就是当代音乐生活的最突出的特征），就很能说明问题。正如在我们的这个考察的后一部分中所看到的那样，在这个

所谓的“后现代”（或者用音乐的说法“后序列”）时期中，这种显著的多元化音乐性质已经在一个西方音乐史中空前范围的创作态度和各种美学观念中显示484 出来。甚至在什么是音乐和什么不是音乐这之间的这种基本区别都不再容易被判断出来，不同音乐类型之间的界限也常常淡化到看不出的程度。不再仅仅是许多不同的音乐形式——各种风格的音乐会音乐、流行音乐、民间音乐等——同时存在，这在某种程度上已经成为常态。现在，它们还直接或间接地相互碰撞，并且还常常相互完全地重叠。我们或许正处在一个持久的“后历史”时期的开端，在这个时期中，不同的和常常变化着的风格和美学将同时共存——有时是和平地相处，有时是相互对立，但却总是带来多彩的繁荣和互动。

音乐多元主义文化

在第一章对现代音乐历史背景的讨论中，我们曾提到过一种“世界性”音乐语言的观念在十九世纪期间的逐渐侵蚀。从这个更大的历史框架中来看，传统的调性体系在二十世纪早期的最终崩溃，就好像是给棺材钉上了最后一根钉子一样：一种公共音乐表现形式的最终瓦解，这种公共表现形式已经盛行了几个世纪，但是此时已进入衰退的早期阶段。一旦某些作曲家决定了彻底抛弃传统调性，音乐就突然地获得了自由——或者受到责难，根据某些人的观点——并能以前所未能想象到的方式进行发展。没有一种普遍的参照标准可用来进行检验，没有“中心”、调性或其他的东西来提供一个聚焦点，音乐好像如同在一个自由的和看起来无限的活动范围流动着，在这个范围内，所有可能的创作资源和美学立场，不管它们如何不一致和矛盾，如何过分和特殊，都可以由作曲家进行同等地支配。因此，我们今天所看到的这一切，只是正在进行的历史过程的这个当前阶段——即使是最充分发展的一个阶段，或许甚至是最后阶段。

当前音乐的这种极端多元主义似乎暗示出，目前的阶段实际上完全不具有一个它自己的音乐文化——至少没有一套传统意义上的相互联系的信念和态度，这种信念和态度尽管可能互不相同或甚至部分地对立，但它们充分地扎根于共

同的基础之上，以保证在一个相当程度上的总体内聚性和可理解性。相反，我们拥有一个涉及面很广的亚文化，它们以各种方式相互作用和影响，但是又保持着足够的独立，以获得自由的发展。每一种亚文化都有自己特定的接受者，它满足他们，并且依赖于他们而生存和继续成长，每一种亚文化都有自己的交流系统，包含特定的出版物、音乐会网络、广播节目等等。有些亚文化（如那 485 些与最近的波普流行浪潮相联系者）可能是短命的，经历一个短暂的强烈爆发阶段，然后就销声匿迹了。其他的亚文化如爵士乐、摇滚乐和现代音乐会音乐，可能获得较长的生命周期并且毫无消退的迹象。有些亚文化可能规模相对较小，迎合高度专业的人群，而另外一些亚文化则可能面向大批人群。但是，最显著的事实是，所有的亚文化看起来都能够相互共存，通常是较为和平地相互共存，没有任何一个代表着一种真正的多数人意见，没有任何一个的优势在某一特定时刻影响到其他亚文化的生存状态。

这种新的美学环境的征兆在任何地方都是显而易见的。大量的专门化的演出团体把它们的能量释放在了涵盖范围广泛的音乐类型上，总体来说，这些音乐类型包括早期西方音乐、先锋派音乐、“异国”音乐（此时在美国许多作曲家为印度尼西亚的加美兰乐队写作新音乐）、民间音乐、流行音乐等等。另一个征兆是，交响乐队和歌剧团体（交响乐和歌剧长期以来代表着西方艺术音乐的两种主要体裁）越来越承担起致力于保存音乐传统的博物馆的作用。由于不再与一个它们自己时代的被明确定义的文化相联系，这些音乐机构因乐于展现较早音乐时期的艺术品种，而在很大程度上已经放弃了它们作为当下创造性活动的一种展示平台的作用。

音乐的过去（实际上，它与音乐的现在一样多——也许更多——地陪伴着我们）正在为组成我们今天音乐生活的折中综合体提供着一个重要的成分。因此，当代音乐的多元主义不仅具有美学的意义（因为它包含了不同的音乐风格），也具有地理学的意义（包含来自世界各地的音乐），同时还具有历史的意义（包含不同的历史时期）。这里仅举格里高利圣咏、中世纪经文歌和文艺复兴牧歌这三个例子，它们几乎与我们今天的音乐——对于一些听众而言，至少旧的音乐基本上是他们所听的唯一的音乐——一样构成了当代音乐生活的一个“可听得见的”成分。

为了适应这种从根本上被改变了的环境状态，我们的音乐文化的概念需要从根本上加以重新定义。我们今天所拥有的是一种全球性的文化，它具有表面上无限的空间和时间范围，在这个范围中提供了一个巨大的风格和技术可能性的仓库，作曲家可以随意地从中获取所需要的东西，并组合成任何想要得到的混合体。这种现象说明了一个问题，即为什么这么多的作曲家现在似乎每隔十年（有时是从作品到作品）都要改变一下他们的技术（甚至美学）倾向。有鉴于此，486 一个考虑整个风格标准的新的方式也成为必需的了。我们所拥有的不是任何传统意义上的一种“当下的音乐风格”——即一套共同的原则和惯例——而仅仅是多种不断变换的、临时的选择。今天的作曲家们除了对于做出一种单一、永久的选择所表现出的共同的不情愿外，没有任何其他共同的线索把他们联系在一起。可能性的极其丰富使得所有的教条主义都显得武断并且最终显得无意义。

许多作曲家因而相信，对于这个时代来说，唯一合适的美学立场就是一种有目的的折中主义立场，即，不是创造作为一种共用的和稳定的框架的风格，而是创造作为一种临时的——基本上讲是个人化的——选择和组合不同元素的方式的风格。于是，“我们时代的音乐”并不是一种完全特定的音乐种类，而是一种“总体的音乐”，它至少在原则上包括了所有现存的音乐类型。对于这种新的、无所不包的风格特征所带来的影响深远的暗示，我们只不过才刚刚开始理解。

一个与当下音乐多元化特征密切联系的重要发展，是来自更多不同背景的、参与到音乐会音乐创作的作曲家数量的不断增长。这些在前面的章节中讨论过的各种各样的“交叉”发展，在共同的努力下集合了常常是扎根于完全不同文化背景的作曲家，如来自爵士乐、流行音乐和艺术音乐背景等。尽管这个复杂的话题超出了本书探索的范围，但是不同种族和其他少数民族的解放，构成了我们今天的一个很大的议题，在音乐世界中如此，在其他领域也是如此。很明显，今天这种包罗广泛的创造氛围，已经为许多以前被排除在音乐会音乐世界之外（很少有例外）的群体创造出了可能性。一个大型和活跃的黑人作曲家群体已经形成，它包括 T. J. 安德森（1928—）、奥利·威尔逊（1937—）以及本书前面提到过的其他作曲家，他们的作品被广泛地演奏，他们在大的学术机构占据了位置。许多天才的女性对于当代的音乐景况也做出了很大的贡献。与已经提到的其他作曲家相提并论的，还有美国人埃伦·塔弗·茨威利奇（1939—）和琼·塔沃尔

(1938—)，苏格兰的西阿·马斯格雷夫(1928—)，法国的贝西·约拉斯(1926—)，以及俄罗斯的索菲亚·古拜杜林娜（1931—），她们可以被提出作为在规模和重要性上与其男性同行旗鼓相当的一个群体（至少在较年轻的一代中）的代表性人物。

今天的音乐传统

现今在丰富着我们的经验的那些前所未有的大量音乐类型，已经使得当代的音乐家强烈地意识到了音乐的过去。作为长期以来西方思维中的一个因素，历史意识在二十世纪已经在构成音乐态度方面变得越来越重要了。现在，过去 487 与我们空前地紧密联系起来，并且这样的一个范围广泛的历史曲目的可利用性，深刻地影响了我们感知过去的方式，我们思考音乐传统的方式，以及最终影响我们看待我们今天音乐的方式。

为了澄清这一点，让我们思考一下那种较为陈旧的传统观——即那个或许可以被称作 “传统的”西方传统观念。例如，在十八世纪，作曲家在一个定义明确的音乐和文化的语境中工作，这种语境给他们规定了明确的职业的和社会的责任，以及一种风格框架，所有的技术创新都应能够被这个框架所衡量，并且作曲家们最终必须得适应这个框架。唯一被通常听到的音乐是同时代的音乐，它被特别地构思出来以发挥不同的、由当时社会传统习俗所要求的作用。由于作曲家几乎只关注他们所处的当下所关心的问题，因此，对于过去的兴趣处于最小的限度。

因此，十八世纪的作曲家对于传统的立场可以用这样一句话来描述，即他们在一个狭窄走廊中行走，传统在他们的后面，未来在他们的前面。尽管在根本上讲他们形成于他们的过去，但是这些作曲家只有当他们必须要走出过去的时候才会意识到过去的存在。而且，只有一个过去——即他们直接从中产生的那个过去——对于他们有用，并且这个过去仅仅提供给他们有限的风格可能性和选择；他们所回顾的过去与今天的距离越远，看法就会变得越模糊，他们所能看到（以及听到的）的就会越少。另一方面，与他们紧密相连的过去则代表着

这些作曲家自己历史时刻的一个“自然的”延伸——一种他们感到总体上能够与之轻松相处的东西，他们可能或多或少地正好把这个时刻看作是理所当然的，因为他们在决定它的时候并无真正的选择。

于是，传统在很大程度上构成了作曲家天性中的一个“固定”成分，即某种作为一个沿着一条预先确定的道路产生的结果而被无意识吸收的东西。尽管较为进步的作曲家（把这个比喻再向前推进一步）沿着这个走廊走得更快一些，而较为保守的作曲家走得更慢一些，但是从本质上讲，所有的人都是朝着同样的方向前进的。并且所有的人都共有一个基本上共同的起源：他们拥有相同的过去，就是说，当他们向前走的时候，会根据任何他们可能发现的放在面前的东西来改变这个过去。

这个直线式的、两维的传统概念，在十九和二十世纪中已经被逐渐地侵蚀了。当越来越多的强调被放在了风格的唯一性和音乐的表现与目的的个人差异性上时，那种共同的风格和历史框架就开始瓦解了。同样地，当旧的、按阶层划分的社会结构受到侵蚀的时候，以往一直与音乐相联系的功能目的也就丧失了。代替履行一种社会的责任，作品变成了一种自我表现的东西。最后，当一种共有语言和文化的感觉被充分消解时，那种关于一个带有明确划分结构的、包罗万象的音乐现实（所有其他的东西都是根据它来加以衡量的）的观念就会让位于其他的观念。没有一个限制他们看法的中心焦点，作曲家就能够思考完整的过去。这个过去可能渐渐地压倒现在，并且一旦它变得能够完全地和容易地得到利用，那么许多作曲家就会发现它比现在的音乐不得不提供的那种混乱的画面要更加适合他们。

488

那么，对于今天的作曲家而言，传统不再能够被描绘为一个简单的单向性的走廊。它已经变得更像是一个非常大的带有无数单独房间的房屋，每一间房间都包含着一些可以利用的过去的成分。尽管作曲家似乎并不拥有任何单一被指定的在这个房屋中属于自己的房间，但是，这个建筑是如此设计的，以至于他们或多或少地都有通往所有房间的通道。某些房间可能看起来就在你附近很近的地方（例如十九世纪浪漫主义所处的这一间），因而很容易进入它，但是实际上所有的房间你都是可以访问的。所以，作曲家能够选择他们的某个过去（或者，假如他们愿意，可以选择数个过去）来为任何一个特定的乐曲服务。他们

只要走进所选择的房间，并且筛选出他们所需要的任何东西。一旦他们得到了他们想要的东西，那么他们就可以离开这个房间，关上身后的门，直到他们决定应该再次回来。

传统就这样拥有了一种多维度的结构。它在性格上是“随意选择的”，提供给作曲家一个风格选择的谱系，这个风格选择超出了所有以前的历史、国家、种族和地理的界限。由此，创作的选择（不管它们可能是什么样的选择）便会呈现出某种“专断的”性质。不管是基于什么样的基础，选择就是选择，别的选择也可以被作出——并且已经被作出。举一个前面讨论过的例子：在当下文化语境中做出调性回归的尝试，这必定是一种蓄意的行为（尽管并不比任何其他的选择更多，这一点应该补充）。调性音乐获得了一种新的意义：它不再是一种被认为正确的基本事实，而是获得了一种被选择的属性。

未来展望

从某种观点来看，当下的时代提供了一个很不同一般的音乐上的刺激和机会的时刻。拥有着如此多技术的和风格的选择在手边，加上一个持续的、正在打开从未有过的新的探索领域的科技进步的发展趋势，今天的作曲家们似乎可以自由地追随着他们任意的想象，到达音乐能够延伸到的最远处。但是，这样 489
做的代价是高的。当下音乐生活的开放状态和折中主义特点，就是以一个共有信念和价值体系和一个艺术关注的一致性受到损坏为代价的。当代音乐从更大的社会组织中的隔离，以及被引入进来同这种隔离斗争的那种极端的策略，就是这种情形的症状。音乐的完全自由化（它使得最近的发展的那种非同寻常的多变特点成为可能）是不可避免地与它对于一种清晰明确的社会功能的缺乏和随之而来的（常常是单独的）对于在一个更大的事物秩序中的一种作用的寻求相联系的。

无论人们对当代音乐作何感想，有一件事情看起来仍然是清楚的：它忠实地反映了它所存在其中的这个更大的世界的不完整的特征。在诸如政治和宗教这些领域（更不用说诸如服装和家具设计这些变化极快的事物）中一种一致意

见的缺乏，在艺术领域中找到了它的准确的结果。在一个非常强调“做你自己的事情”的时期中，追随着总体趋势的音乐反映出了这个世界的面貌。不管人们喜欢或不喜欢他们所听到的东西，当下音乐都表现了对于一个混乱的和茫然的时代的一种诚实的（即使可能不讨人喜欢）映像。

对这种情形的持久性的思考自然是诱人的。将来会带来一种新的音乐上的一致意见吗（这种一致意见反映在一套新的共同拥有的美学态度和一种新的被作曲家广泛采纳和被广大的听众理解的音乐语言的出现中）？当然，这个回答已超出了历史思考的范围。但是，假如为了提示将来而对目前的状况进行检验，那么没有什么可以预示出，这样的一种一致意见在可以预见的将来可能会形成。大约在二十五年前，音乐理论家和文化史家伦纳德 · B. 迈尔曾带有预见性地写道：“即将到来的时代（假如我们确实还没有处在其中）将是一个风格静态的时期，一个不是以一种线性的、一种单一的风格累积发展为特点的时期，而是一个由一种在一种始终动摇不定的和动态的状态中的相当不同风格构成的多样性的共存为特点的时期。”[1]一直以来，还没有出现过任何对迈尔观点的反对意见。而且，在音乐可以被说成是表达一个时代的总体精神这个程度上讲，不能指望音乐来反映一种任何地方都不存在的一致意见。至少，直到在当代意识中有一个深刻的变化时为止，音乐都很有可能将保持它目前多元化和无中心的特质。因为要使音乐改变，世界就必须改变。

---

1. *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago, 1967), p. 98.

附录



参考文献 / 索引

参考文献

下列参考文献大体上限于较新的出版物范围内，并且是提供给普通的读者而非专家学者。尽管也有一些参考文献的条目是根据每一章的标题而列出，但是绝大部分的条目是根据作曲家来编排的。一个条目之前的星号表明有该条目的平装本。对于那些希望得到进一步参考文献信息的人来说，我们推荐他们查阅《新格罗夫音乐和音乐家词典》[*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols., London: Macmillan，1980.]。

以下是缩语表：

CD	*Cahiers Debussy*
CM	*Current Musicology*
COH	*Cambridge Opera Handbooks*
DR	*Die Reihe*
ISAM	*Institute for Studies in American Music*
IABSN	*International Alban Berg Society Newsletter*
JAMS	*Journal of the American Musicological Society*
JASI	*Journal of the Arnold Schoenberg Institute*
JM	*Journal of Musicology*
JMR	*Journal of Musicological Research*
JMT	*Journal of Music Theory*
MA	*Music Analysis*
MF	*Music forum*
ML	*Music and Letters*
MQ	*Musical Quarterly*
MR	*The Music Review*
MT	*The musical Times*
NCS	*Norton Critical Score*

NZM	*Neue Zeitschrift fiir Musik*
PNM	*Perspectives of New Music*
PRMA	*Papers of the Royal Musical Association*
SMASH	*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*
YIAMR	*Yearbook, Inter-American Institute for Music Research*
19CM	*19th Century Music*

普通

Adorno, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*. Trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster. New York: Seabury Press, 1973.

Austin, William W. *Music in the Twentieth Century*. New York: Norton, 1966.

Mitchell, Donald. *The Language of Modern Music*. London: Faber & Faber, 1963.

Mellers, Wilfrid. *Caliban Reborn: Renewal in Twentieth-Century Music*. New York: Harper & Row, 1967, Reprint 1979.

* Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. 2nd ed. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1974.

Simms, Bryan R. *Music of the Twentieth Century*. New York: Schirmer, 1986.

Slonimsky, Nicholas. *Music Since 1900*. 4th ed. New York: Scribner's, 1971. Supplement, 1986.

Vinton, John, ed. *Dictionary of Contemporary Music*. New York: Dutton, 1971.

Watkins, Glenn. *Soundings: Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer, 1988.

导论：十九世纪背景资料

Bailey, Robert. "The Structure of the Ring and its Evolution," *19CM* 1 (July 1977) : 48.

Bujic, Bojan, ed. *Music in European Thought*. 1851—1912. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988.

Cinnamon, Howard. "Tonic Arpeggiation and Successive Equal Third Relations as Elements of Tonal Evolution in the Music of Franz Liszt." *MTS* 6 (1986) : 1.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Trans. J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1989.

——. *Between Romanticism and Modernism*. Trans. Mary Whittall. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1980.

Forte, Allen. "Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century." *19CM* 10 (1987) : 209.

Morgan, Robert P. "Dissonant Prolongations: Theoretical and Compositional Precedents." *JMT* 20, 1（1976）: 49.

Plantinga, Leon. *Romantic Music*. New York: W. W. Norton, 1984.

Stein, Deborah J. *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1985.

Taruskin, Richard. "Chernomor to Kaschei: Harmonic Sorcery; or Stravinsky's 'Angle.'" *JAMS* 38（1985）: 72.

第一章　历史语境：世纪之交的欧洲

Janik, Allan, and Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon & Schuster, 1973.

Gollwitzer, Heinz. *Europe in the Age of Imperialism*, 1880—114. Trans. David Adam and Stanley Baron. London: Thames & Hudson, 1969.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880—1918*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1983.

May, Arthur J. *Vienna in the Age of Franz Josef*. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1966.

Romein, Jan. *The Watershed of Two Eras: Europe in 1900*. Trans. Arnold Pomerans. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1978.

Rudorff, Raymond. *The Belle Epoque: Paris in the Nineties*. London: Hamilton, 1972.

Schorske, Carl E. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Knopf, 1980.

Shattuck, Roger. *The Banquet Years*. New York: Random House, 1955.

Tuchman, Barbara. *The proud Tower*. New York: Macmillan, 1966.

Weber, Eugen. *France: Fin de Siècle*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1986.

Zweig, Stephan. *The World of Yesterday: An Autobiography*. New York: Viking Press, 1943.

第二章　一些过渡性人物

Abraham, Gerald. *A Hundred Years of Music*. 2nd ed. London: Duckworth, 1949.

Brody, Elaine. *Paris: The Musical Kaleidoscope 1870—1925*. New York: George Braziller, 1987.

Byrnside, Ronald L. "Musical Impressionism: The Early History of the Term." *MQ* 66, no.4（1980）: 522.

* Cooper, Martin. *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*. London: Oxford Univ. Press, 1969.

McGrath, William. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven:

Yale Univ. Press, 1974.

Myers, Rollo. *Modern French Music*. New York: Praeger, 1971. Reprint, 1989.

Newlin, Dika. *Bruckner, Mahler, Schoenberg*. New York: Norton, 1978.

Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson Univ. Library, 1973.

Samson, Jim. *Music in Transition*. London: Dent, 1977.

第三章　无调性革命

Comini, Alessandra. "Through a Viennese Looking-Glass darkly: Images of Arnold Schoenberg and His Circle." *Art Magazine* 58（May 1984）: 107.

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale Univ. Press, 1973.

Kandinsky, Wassily. *Kandinsky: The complete Writings on Art*. 2 vols. London: Faber & Faber, 1982.

Leibowitz, René. *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*. New York: Philosophical Library, 1949. * Reprint, 1975.

Lessem, Alan Philip. "Schoenberg and the Crisis of Expressionism." *ML* 55（1974）: 429.

Perle, George. *Serial Composition and Atonality*. 5th ed. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1982.

* Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

Rognoni, Luigi. *The Second Vienna school: Expressionism and Dodecaphony*. Trans. Robert W. Mann. London: Calder, 1977.

Smith, Joan Allen. *Schoenberg and His Circle: A Viennese Portrait*. New York: Schirmer, 1986.

第四章　新调性

Antokoletz, Elliott. "Interval Cycles in Stravinsky's Early Ballets." *JAMS* 39, no.3（1986）: 578.

——. "The Musical Language of Bartók's Fourteen Bagatelles for Piano." *Tempo* 137（1981）: 8.

Berger, Arthur. "Problems of Pitch Organization in Stravinsky." *PNM* 2, no.1（1963）: 11.

Reti, Rudolf. *Tonality, Atonality, Pantonality: A Study of Some Trends in Twentieth-Century Music*. New York: Macmillan, 1958. Reprint, 1978.

Taruskin, Richard. "*Chez Pétrouchka:* Harmony and tonality chez Stravinsky." *19CM* 10, no.3（1987）: 265.

第五章　欧洲的其他流派

Russia

Abraham, Gerald. *Masters of Russian Music*. New York: knopf, 1936. Reprint, 1971.

Asafiev, Boris. *Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century*. Trans. Alfred J. Swan. Ann Arbor, Mich.: Edwards, 1953.

Italy

Payton, Rodney J. "The Music of Futurism: Concerts and Polemics." *MQ* 62 (1976): 25.

Radice, Mark. "Futurismo: Its Origins, Context, Repertory, and Influence." *MQ* 73 (1989): 1.

Russolo, Luigi. *The Art of Noises*. Trans. Barclay Brown. New York: Pendragon, 1986.

* Tisdall, Caroline, and Angelo Bozolla. *Futurism*. London: Thames & Hudson, 1977.

Czechoslovakia

Berkovec, Jiři. *Five Chapters on Czech Music and Musicians*. Prague: Orbis, 1975.

Stepanek, Vladimir, and bohumil Krasek. *An Outline of Czech and Slovak Music*. Prague: Orbis, 1964.

Hungary

Szabolcsi, Bence. *A Concise History of Hungarian Music*. Trans. Sara Karig and Fred Magnicol. 2nd ed. Budapest: Corvina, 1974.

Scandinavia

Horton, John. *Scandinavian Music*. London: Faber & Faber, 1963.

Yoell, John H. *The Nordic Sound. Explorations in the Music of Denmark, Norway, Sweden*. Boston: crescendo, 1974.

第六章　欧洲大陆以外

England

Howes, Frank. *The English Musical Renaissance*. London: Secker & Warburg, 1966.

Mackerness, E. D. *A Social History of English Music*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964. Reprint, 1976.

Pirie, Peter J. *The English Musical renaissance*. London: Gollancz, 1979.

Walker, Ernest. *A History of Music in England*. 3rd rev. ed. Oxford: Clarendon Press, 1952. Reprint, 1978.

Young, Percy M. *A History of English Music*. London: Benn, 1967.

United states

Chase, Gilbert. *America's Music: From the Pilgrims to the Present*. 3rd ed. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1987.

* Davis, Ronald L. *A History of Music in American Life*. Vol. 2. The Gilded Years, 1865—1920. Huntington, N. Y.: Kreiger, 1980.

Hamm, Charles. *Music in the New World*. New York: Norton, 1983.

* Hitchcock, H. Wiley. *Music in the United States*. 2nd ed. Engelwood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1974.

* Mellers, Wilfrid. *Music in a New-found Land*. Rev. ed. Oxtord: Oxford Univ. Press, 1987.

Tischler, Barbara L. *An American Music: The search for an American Musical Identity*. Oxford: Oxford Univ. press, 1986.

Canada

McGee, Timothy J. *The Music of Canada*. New York: W. W. Norton, 1985.

第七章　历史语境：第一次世界大战后的欧洲

Carr, Edward H. *The Russian revolution: From Lenin to Stalin*. New York: Free Press, 1979.

Fowlie, Wallace. *The Age of Surrealism*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1960.

Gay, Peter. *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. New York: Harper & Row, 1968.

Greene, Nathanael. *From Versailles to Vichy: The Third Republic*, 1919—1940. New York: Crowell, 1970.

Kindleberger, Charles P. *The World in Depression, 1929—1939*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1973.

Motherwell, Robert, ed. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. 2nd ed. Boston: Hall, 1981.

Nolte, Ernst. *The Three Faces of Fascism*. New York: Holt, Reinhart & Winston, 1966.

Sontag, Raymond J. *A Broken World, 1919—1939*. New York: Harper & Row, 1971.

Steinberg, Michael. *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology*, 1890—1938. Ithaca, N. Y.: Cornell Univ. Press, 1990.

* Whitford, Frank. *Bauhaus*. London: Thames & Hudson, 1984.

第八章　新古典主义

Apollinaire. *Selected Writings*. Trans. Roger Shattuck. New York, n.p., n.d.

Cocteau, Jean. *A Call to Order*. Trans. Rollo H. Myers. London: 1926.

Harding, James. *The Ox on the Roof: Scenes from Musical Life in Paris in the Twenties*. London: Macdonald, 1972.

Lessem, Alan. “Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined.” *MQ* 68, no.4（1982）: 541.

Messing, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1988.

Myers, Rollo. *Modern French Music*. New York: Praeger, 1971. Reprint, 1989.

Shead, Richard. *Music in the 1920s*. London: Duckworth, 1976.

Wiser, William. *The Crazy Years: Paris in the Twenties*. New York: Atheneum, 1983.

第九章　十二音体系

Babbitt, Milton. “Some Aspects of Twelve-tone Composition.” *The Score* 12（1955）: 53.

——. “Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants.” *MQ* 46（1960）: 246.

Basart, Anne P. *Serial Music: A Classified bibliography of Writings on Twelve-tone and Electronic Music*. 4th ed. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1977.

Mead, Andrew. “The Sate of Research in Twelve-Tone and Atonal Theory.”（Includes extensive bibliography.）*MTS* 11, no.1（1989）: 40.

Perle, George. *Twelve-Tone Tonality*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California press, 1978.

Rufer, Josef. *Composition with Twelve Notes*. Trans. Humphrey Searle. London: Rockcliff, 1954.

Schoenberg, Arnold. “Composition with Twelve Tones.” In *Style and Idea*. Trans. Leo Black. 2nd ed. New York: Faber & Faber, 1975, p.214.

Stein, Erwin. *Orpheus in New Guises*. Trans. Hans Keller. Repr. of 1953 ed. London: Hyperion Press, 1980.

第十章　政治的影响

Germany

Cook, Susan. *Opera During the Weimar Republic: The “Zeitopern” of Ernst krenek, Kurt Weill, and Paul Hindemith*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1989.

Drew, David. “Music Theater in the Weimar Rebublic.” *PRMA* 88（1961—62）: 89.

Sachs, Joel. “Some Aspects of Musical Politics in Pre-Nazi Germany.” *PNM* 9, no.1（1970）: 74.

Russia

Gray, Camilla. *The Russian Experiment in Art, 1863—1922*. New York: Abrams, 1962.

Olkhovsky, Andrey. *Music Under the Soviets*. London: Routledge & Kegan Paul, 1955. Reprint, 1975.

Schwarz, Boris. *Music and Musical Life in Soviet Russia*. 2nd ed. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1983.

第十一章　其他欧洲作曲家

* Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. 2nd. rev. ed. New York: Dover, 1959.

Erhardt, Ludwik. *Music in Poland*. Trans. Jan Aleksandrowicz. Warsaw: Interpress, 1975.

Livermore, Ann. *A Short History of Spanish Music*. New York: Vienna House, 1972.

Sachs, Harvey. *Music in Fascist Italy*. New York: Norton, 1988.

第十二章　第一次世界大战后的英国

Demuth, Norman. *Musical Trends in the Twentieth Century*. London: Rockcliff, 1952.

Lambert, Constant. *Music Ho!* London: Faber & Faber, 1934. Reprint, 1966.

Routh, Francis. *Contemporary British Music. The Twenty-five Years from 1945 to 1970*. London: Macdonald, 1972.

Schafer, R. Murray. *British Composers in Interview*. London: Faber & Faber, 1963.

(See also the bibliography for Chapter VI.)

第十三章　美国

Cowell, Henry, ed. *American Composers on American Music: A symposium*. New York: Ungar, 1933. Reprint, 1962.

* Davis, Ronald L. *A History of Music in American Life. Vol. 3. The Modern Era: 1920 to the Present*. New York: Krieger, 1981.

Du Pree, Mary Herron. “The Failure of American Music: The Critical View from the 1920s.” *JM* 2, no.3 (1983) : 305.

Howard, John Tasker. *Our American Music*. 4th ed. New York: Crowell, 1965.

Tawa, Nicholas E. *Serenading the Reluctant Eagle. American Musical Life, 1925—1945*. New York: Schirmer, 1984.

(See also the bibliography for Chapter VI.)

第十四章　拉丁美洲

Appleby, David P. *The Music of Brazil*. Austin: Univ. of Texas Press, 1983.

* Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs. N.J.: Prentice-Hall, 1977.

Stevenson, Robert M. *Music in Mexico*. New York: Crowell, 1952.

第十五章　历史语境：第二次世界大战后的世界形式

Battcock, Gregory. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968.

Black, Cyril E. *The Dynamics of Modernization: A Study of Comparative History*. New York: Harper & Row, 1966.

Crane, Diana. *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940—1985*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1987.

Crouzet, Maurice. *The European Renaissance Since 1945*. London: Thames & Hudson, 1971.

De Porte, A. W. *Europe Between the Superpowers:* The Enduring Balance. 2nd ed. New Haven: Yale Univ. Press, 1986.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.

Laqueur, Walter. *The Recovery of Europe: From Devastation to Unity*. Rev. ed. New York: Penguin, 1982.

Rosenberg, Harold. *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*. New York: Horizon Press, 1972.

Toffler, Alvin. *Future Shock*. New York: Bantam, 1971.

Willis, Brian. *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Boston: Godine, 1984.

Worsley, Peter. *The Third World*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1967.

第十六章　整体序列主义

Babbitt, Milton. "Twelve-Tone rhythmic Structure and the Electronic Medium." *PNM* 1（1962）: 49.

Ligeti, György. "Pierre Boulez: Decision and Automation in *Structures 1a*." *DR* 4（1960）: 36.

Ruwet, N. "On the Contradictions in Serial Language." *DR* 3（1959）: 65.

* Smith Brindle, Reginald. *The New Music*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1974.

Stockhausen, Karlheinz. ". . . How Time Passes . . ." *DR* 3（1959）: 10.

Toop, Richard. "Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez." *PNM* 13（1974）: 141.

第十七章　不确定性

Boulez, Pierre. "Sonate, que me veux-tu?" *PNM* 1, no.2（1963）: 32.

Cage, John. "Indeterminacy." *In Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1961, p.35.

Clark, R. C. "Total control and Chance in Music: A Philosophical analysis." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28（1970）: 335; 29（1970）: 53.

De Lio, Thomas. *Circumscribing the Open Universe*. Lanham, N.Y. and London: Univ. Press of America, 1984.

Karkoschka, Erhard. *Notation in New Music*. New York: Praeger, 1972.

* Meyer, Leonard B. *Music, the arts, and Ideas*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1967.

O'Grady, Terrence J. "Aesthetic Value in Indeterminate Music." *MQ* 67（1981）: 366.

第十八章　形式与织体的创新

Bartolozzi, Bruno. *New sounds for Woodwind*. London: Oxford Univ. Press, 1967.

Carter, Elliott. "Music and the Time Screen." In *The Writings of Elliott Carter*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1977, p. 343.

Cogan, Robert. *New Images of Musical sound*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1984.

Erickson, Robert. *Sound Structure in Music*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California press, 1975.

Kramer, Jonathan. *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer, 1988.

Ligeti, György. "Metamorphoses of Musical Form." *DR* 7（1965）: 5.

Reynolds, Roger. *Mind Models. New Forms of Musical Experience*. New York: Praeger, 1975.

Xenakis, Iannis. "Elements of stochastic Music." *Gravesaner Blätter* 18(1960): 84; 19–20（1960）: 140; 21（1961）: 113; 22（1961）: 144.

第十九章　新多元主义

Quotation and collage

Griffiths, Paul. "Quotation, Integration." In *Modern Music: The Avant-Garde Since 1945*. London: Dent, 1981. p. 188.

Rochberg, George. "No Genter." *Composer* 1, no.2（1969）: 86.

Watkins, Glenn. "Uses of the Past: A Synthesis." In *Soundings. Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer, 1988, p.640.

Jazz, Popular, and Ethnic Influences

Bohlman, Philip V. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1988.

Budds, Michael J. *Jazz in the Sixties*. Iowa City: Univ. of Iowa Press, 1978.

Hamm, Charles. *Yesterdays: Popular Song in America*. New York: Norton, 1979.

Heifetz, Robin J. "European Influences upon Japanese Instrumental and Vocal Media: 1946—1977." MR 47（198—1987）:29.

Marcus, Greil. *Mystery Train: Images of American Rock'n'Roll Music*. New York: Dutton, 1975.

May, Elizabeth, ed. *Music of Many Cultures*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1980.

Poirier, Richard. "Learning from the Beatles." In *The Beatles Book*. Edward E. Davis, ed. New York: Cowles, 1968.

Rockwell, John. *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*. New York: Knopf, 1983.

Tirro, Frank. *Jazz: A History*. New York: Norton, 1977. 2nd ed., 1993.

第二十章　回归简单：简约主义与新调性

Minimalism

Mertens, Wem. *American Minimal Music*. New York: 1983.

Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. London: Cassell and Collier Macmillan, 1974.

Osterreich, Norbert. "Music with Roots in the Aether." *PNM* 16, no.1（1977）: 214.

Young, La Monte, and Marian Zazeela. *Selected Writings*. Munich: Heiner Friedrich, 1969.

Neo-Tonality and Microtonality

Johnston, Ben. "Proportionality and Expanded Pitch Relations." *PNM* 5, no.1（1966）: 112.

Rochberg, George. "Reflections on the Renewal of Music." *CM* 13（1972）: 75.

第二十一章　音乐和外部世界

Extensions in Music Theater

Griffiths, Paul. "Opera, Music Theater." In *Modern Music: The Avant Garde Since 1945*. London: Dent, 1981, p.248.

Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments, and happenings*. New York: Abrams, 1966.

Kostelanetz, Richard. *The Theater of Mixed Means*. New York: Dial Press, 1968.

Environmental Music

* Lucier, Alvin. "The Tools of My Trade." In *Contiguous Lines: Issues and Ideas in the Music of the sixties and seventies*. Thomas De Lio, ed. Lanham, N.Y. and London: Univ. Press of America, 1985, p.143.

Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. London: Cassell and Collier Macmillan, 1974.

Schafer, R. Murray. *The Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.

Music and Politics

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1985.

Cardew, Cornelius, ed. *Scratch Music*. Cambridge: MIT Press, 1972.

Shepherd, John, Phil Virden, Graham Vulliamy, and Trevor Wishard. *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. London: Latimer New Dimensions, 1977.

Small, Christopher. *Music, Society, Education*. New York: Schirmer, 1977.

* Wolf, Christian. "On Political Texts and New Music." In *Contiguous Lines: Issues and Ideas in the Music of the Sixties and Seventies*. Thomas De Lio, ed. Lanham, N.Y. and London: Univ. Press of America, 1985, p.193.

第二十二章　科技的发展：电子音乐

Electronic Music

Appleton, Jon, and Ronald Perera, eds. *The Development and Practice of Electronic Music*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1974.

Babbitt, Milton. "An Introduction to the RCA Synthesizer." *JMT* 8 (1964): 251.

Basart, Anne P. *Serial Music: A Classified Bibliography of Writings on Twelve-ton and Electronic Music*. 4th ed. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1977.

Eimert, Herbert, and Karlheinz Stockhausen, eds. *DR* 1 (1965). Devoted entirely to electronic music; originally published in German in 1955.

Howe, Hubert S., Jr. *Electronic Music Synthesis*. New York: Norton, 1975.

Schwartz, Elliott. *Electronic Music. A Listener's Guide*. New York: Praeger, 1972.

Computer Music

Dodge, Charles and Thomas A. Jerse. *Computer Music: synthesis, Composition,*

and Performance. New York: Schirmer, 1985.

Kostka, Stefan M. *A Bibliography of Computer Applications in Music*. Hackensack, N.J.: Boonin, 1974.

Manning, Peter. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

Mathews, Max. *The Technology of Computer Music*. Cambridge: MIT Press, 1969.

Roads, Curtis, and John Strawn, eds. *Foundations of computer Music*. Cambridge: MIT Press, 1985.

作曲家

Babbitt, Milton

Babbitt, Milton. "Who Cares if You Listen?" In *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Elliott Schwartz and Barney Childs, eds. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.

——. "Twelve-tone Rhythmic structure and the Electronic Medium." *PNM* 1, no.1（1962）: 49.

——. "Contemporary Music Composition and Music Theory as Contemporary Intellectual History." In *Perspectives in Musicology*. Ed. Barry S. Brook, E. O. Downes, and Sherman Van Solkema. New York: Norton, 1971. Reprint, 1985.

——. *Words about Music*. Ed. Stephen Dembski and Joseph N. Strauss. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1987.

Barkin, Elaine. "A Simple Approach to Milton Babbitt's 'Semi-Simple Variations.'" *MR* 28（1967）: 316.

Mackey, Steven. "... What Surfaces." *PNM* 25, nos. 1 and 2（1987）: 258.

Mead, Andrew. "Recent Development in the Music of Milton Babbitt." *MQ* 77（1984）: 310.

Peel, John, and Cheryl Cramer. "Correspondences and Associations in Milton Babbitt's *Reflection*." *PNM* 26, no.1（1988）: 144.

PNM, vol. 14, no.2, and vol. 15, no.1（1976）Special issue devoted entirely to articles on Babbitt, with a response by the composer.

Westergaard, Peter. "Some Problems Raised by the Rhythmic Procedures in Milton Babbitt's Composition for Twelve Instruments." *PNM* 4, no.1（1965）: 109.

Bartók, Béla

Antokoletz, Elliot. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1984.

——. "The Musical Language of Bartók's Fourteen Bagatelles for Piano." *Tempo* 137（1981）: 8.

Babbitt, Milton. "The String Quartets of Bartók." *MQ* 35 (1949) : 377.

Bachmann, T. and P.J."An Analysis of Béla Bartók's Music through Fibonaccian Numbers and the Golden Mean." *MQ* 65 (1979) : 72.

Bartók, Béla. "Bartók on His Own Music." John Vinton, ed. *JAMS* 19 (1966) : 232.

——. *Essays*. Benjamin Suchoff, ed. London: Faber & Faber,. 1976.

Bernard, Jonathan. "Space and Symmetry in Bartók." *JMT* 30, no.2 (1986) : 185.

Forte, Allen. "Bartók's Serial Composition." *MQ* 46 (1960) : 233.

French, Gilbert. "Continuity and Discontinuity in Bartók's 'Concerto for Orchestra'" *MR* 28 (1967) : 122.

Gillies, Malcolm. "Bartók's Notation: Tonality and Modality." *Tempo* 145 (1983) : 4.

——. "Bartók's Last Works: A Theory of Tonality and Modality." *Musicology* 7 (1982) : 120.

Howat, Roy. "Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis." *MA* 2, no.1 (1983) : 69.

Karpati, Janos. "Béla Bartók and the East." *SMASH* 6 (1964) : 179.

* Lampert, Vera, and Laszlo Somfai. "Béla Bartók." *In The New Grove Modern Masters*. New York: Norton, 1984.

Lendvai, Ernö. *Béla Bartók: an Analysis of his Music*. New Jersey: Humanities, 1971.

Mason, Colin. "Béla Bartók and Folksong." *MR* 11 (1950) : 292.

——. "An Essay in Analysis: Tonality, Symmetry and Latent Serialism in Bartók's Fourth Quartet" *MR* 18 (1957) : 189.

McCabe, John. *Bartók: Orchestral Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1974.

Somfai, Laszlo. "Nineteenth-century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907—1914." *19CM* 11 (Summer 1987) : 73.

——. "'Per finire' : Some Aspects of the finale in Bartók's Cyclic form." *SMASH* 11 (1969) : 391.

Stevens, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1953. Rev, ed. 1964.

Travis, Roy. "Tonal Coherence in the First Movement of Bartók's Fourth String Quartet." *MF* 2 (1970) : 298.

Berg, Alban

Berg, Alban. *Letters to His Wife*. Trans. Bernard Grun. New York: St. Martin's Press, 1978.

Brand, Juliane, Christopher Hailey, and Donald Harris, eds. *The Berg-Schoenberg Correspondence*. New York: Norton, 1986.

Carner, Mosco. *Alban Berg*. London: Holmes & Meier, 1975. 2nd ed., 1983.

De Voto, Mark. "Some Notes on the Unknown *Altenberg Lieder*." *PNM* 5, no.1 (1966) : 37.

Green, Douglas. "Berg's De Profundis: The Finale of the *Lyric Suite*." *IABSN* 5 (1977) : 13.

Jarman, Douglas. *The Music of Alban Berg*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1979.

——. "Alban Berg, Wilhelm Fliess, and the Secret Programme of the violin Concerto." *IABSN* 12 (1982) : 5.

Perle, George. *The Operas of Alban Berg*. Vol. 1: *Wozzeck*. Vol. 2: *Lulu*. Berkeley and Los Los Angeles: Univ. of California Press, 1980—85.

——. "The secret Program of the Lyric Suite." *IABSN* 5 (1977) : 4.

——. "Alban Berg." In *The New Grove Second Viennese School*. New York: Norton, 1983.

Redlich, Hans F. *Alban Berg: The Man and His Music*. London: John Calder, 1957.

Reich, Willi. *Alban Berg*. Trans. Cornelius Cardew. London: Thames & Hudson, 1965.

Schmalfeldt, Janet. *Berg's "Wozzeck."* New Haven: Yale Univ. Press, 1983.

Stroh, Wolfgang. "Alban Berg's Constructive Rhythm." *PNM* 7, no.1 (1968) : 18.

Berio, Luciano

Donat, Misha. "Berio and his Circles." *MT* 105 (1964) : 105.

Flynn, George W. "Listening to Berio's Music." *MQ* 61 (1975) : 388.

Hicks, Michael. "Text, Music, and Meaning in Berio's Sinfonia, Third Movement." *PNM* 20, nos. 1 and 2 (1981—82) : 199.

Osmond-Smith, David. *Playing with Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Music Association, 1985.

Santi, Piero. "Luciano Berio." *DR* 4 (1960) : 98.

Usher, Nancy. "Sequenza VI for Solo Viola: Performance Practices." P*NM* 21, nos. 1 and 2 (1982—83) : 286.

Blitzstein, Marc

Dietz, Robert. "Marc Blitzstein and the 'Agit-Prop' Theater of the 1930s. *YIAMR* 6 (1970) : 51.

Oja, Carol J. "Marc Blitzstein's *The Cradle Will Rock* and Mass-Song Style of the 1930's." *MQ* 73 (1989) : 445.

Boulez, Pierre

Black, Robert. "Boulez's Third Piano Sonata: Surface and sensibility." *PNM* 20, nos. 1 and 2 (1981—82) :182.

Boulez, Pierre. *Boulez on Music Today*. Trans Susan Bradshaw and Richard

Rodney Bennett. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1971.

——. *Orientation: collected Writings*. Ed. Jean-Jacques Nattiez. Trans Martin Cooper. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1986.

Cross, Anthony. "Form and Expression in Boulez'*Don*." *MR* 36（1975）: 215.

Gable, David. "Ramifying connections: An Interview with Pierre Boulez." *JM* 4, no.1（1985—86）: 105.

Glock, William, ed. *Pierre Boulez. A Symposium*. London: Eulenburg, 1986.

Griffiths, Paul. *Boulez*. London: New York Press, 1978.

* Hopkins, G. W. "Pierre Boulez." In *The New Grove Twentieth-Century French Master*. New York: Norton, 1986.

McCalla, James. "Sea Changes: Boulez's *Improvisations sur Mallarmé*." *JM* 6, no.1（1988）: 83.

Stacy, Peter F. *Boulez and the Modern Concept*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1987.

Trenkamp, Anne. "The Concept of 'Alea' in Boulez's 'Constellation-Miroir.'" *ML* 57（1976）: 1.

Britten, Benjamin

Alexander, Peter F. "A study of the Origins of *Curlew River*." ML 69（1988）: 229.

* Brett, Philip, ed. *Peter Grimes*.（*COH*） Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983.

Cooke, Mervyn. "Britten and Bali." *JMR* 7（1987）: 307.

Corse, Sandra and Larry Corse. "Britten's *Death in Venice:* Literary and Musical Structures." *MQ* 73（1989）: 344.

Evans, Peter. *The Music of Benjamin britten*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1979.

* ——."Benjamin Britten." In *The New Grove Twentieth-Century English Masters*. New York: Norton, 1986.

Flynn, William T. "Britten the Progressive." *MR* 44（1983）: 44.

Hindley, Clifford. "Love and Salvation in Britten's *Billy Budd*." *ML* 70（1989）: 363.

Kennedy, Michael. *Britten*. London: Dent, 1981.

Mark, Christopher. "Contextually Transformed Tonality in Britten." *MA* 4, no.3（1985）: 259.

Mitchell, Donald. *Britten and Auden in the Thirties: The Year 1936*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1981.

* Mitchell, Donald, ed. *Death in Venice*（*COH*） Cambridge: Cambridge Univ. press, 1987.

* Palmer, Christopher, ed. *The Britten Companion*. London and Boston: Faber & Faber, 1984.

White, Eric Walter. *Benjamin Britten: His Life and Operas*. London: Faber &

Faber, 1970. Rev. 3rd ed. 1983.

Whittall, Arnold. "The Study of Britten: Triadic Harmony and Tonal Structure." *PRMA* 106 (1979—80) : 27.

——. *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*. Cambridge and New York: Cambridge Univ. Press, 1982.

Busoni, Ferruccio

Beaumont, Antony. *Busoni the Composer*. London: Faber & Faber, 1985.

——. "Busoni and the Theater." *Opera* 37 (1986) : 384.

——. "Dr. Faustus." *MT* 127 (1986) : 196.

——. *Ferruccio Busoni Selected Letters*. New York: Columbia Univ. Press, 1987.

Busoni, Ferruccio. *Sketch of a New Esthetic of Music*. Trans. Th. Baker. New York: Schirmer, 1911.

Dent, Edward J. *Ferruccio Busoni: A Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1933.

Raessler, Daniel M. "The 113 Scales of Ferruccio Busoni." *MR* 43 (1982) : 51.

——. "Schoenberg and Busoni: Aspects of Their Relationship." *JASI* 7 (1983): 7.

Cage, John

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1973.

——. *M: Writings, 1967—73*. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1973.

——. *Empty Words: Writings, 1973—78*. Middletown, Conn. Wesleyan Univ. Press, 1979.

——. *X: Writings, 1979—82*. Middletown, Conn. Wesleyan Univ. Press, 1983.

——. *For the Birds: In Conversation with Daniel Charles*. Trans. Richard Gardner. London: Boyars, 1981.

Gena, Peter, ed. *A John Cage Reader*. New York: Peters, 1982.

Griffiths, Paul. *Cage*. London: Oxford Univ. Press, 1981.

* Hamm, Charles. "John Cage." In *The New Grove Twentieth-Century American Masters*. New York: Norton, 1987.

Kostelanetz, Richard, ed. *John Cage*. New York: Praeger, 1970.

——. *Conversing with Cage*. New York: Limelight Editions, 1987.

Nyman, Michael. "Cage and Satie." *MT* 114 (1973) : 1227.

Pritchett, James. "From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano." *PNM* 26, no.1 (1988) : 50.

Cardew, Cornelius

Cardew, Cornelius, ed. *Scratch Music*. Cambridge: MIT Press, 1974.

Dennis, Brian. "Cardew's 'The Great Learning.'" *MT* 112 (1971) : 1066.

Potter, Keith. "Some Aspects of a Political Attitude: Cornelius Cardew Interviewed." *Contact* 10 (1974—75) : 22.

Tilbury, John. "Cornelius Cardew." *Contact* 26 (1983) : 4.

Carter, Elliott

Bernard, Jonathan. "Spatial Sets in Recent Music of Elliott carter." *MA* 2, no.1 (1983) : 5.

——. "The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice." *PNM* 26, no.2 (1988) : 164.

Boretz, Benjamin. "Conversation with Elliott Carter." *PNM* 8, no.2 (1970) : 1.

Carter, Elliott. *The Writings of Elliott Carter*. Ed. Else Stone and Kurt Stone. Bloomington: Univ. of Indiana Press, 1977.

Derby, Richard. "Carter's Duo for Violin and Piano." *PNM* 20, nos.1 and 2 (1981—82) : 135.

Edwards, Allen. *Flawed Words and Stubborn Sounds. A Conversation with Elliott Carter.* New York: Norton, 1971.

Goldman, Richard F. "The Music of Elliott Carter." *MQ* 63 (1957) : 151.

Mead, Andrew. "Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No.3." *PNM* 22, nos.1 and 2 (1983—84) : 31.

Northcott, Bryan. "Carter in Perspective." *MT* 119 (1978) : 1039.

——. "Carter's *Syringa*." *Tempo:* 128 (1979) : 31.

*——. "Elliott carter." In *The New Grove Twentieth-century American Masters*. New York: Norton, 1987.

Schiff, David. *The Music of Elliott Carter*. London: Eulenburg, 1983.

Chávez, Carlos

Chávez, Carlos. *Toward a New Music*. New York: Norton, 1937. Reprint, 1975.

——. *Musical Thought*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1961.

Parker, Robert L. *Carlos Chávez. Mexico's Modern-Day Orpheus*. Boston: Twayne, 1983.

Copland, Aaron

* Austin, William, and Vivian Perlis. "Aaron Copland." In *The New Grove Twentieth-Century American Masters*. New York: Norton, 1987.

Berger, Arthur. *Aaron Copland. His Work and Contribution to American Music*. New York: Oxford Univ. Press, 1955.

Butterworth, Neil. *The Music of Aaron Copland*. New York: Universe, 1986.

Cone, Edward T. "Conversation with Aaron Copland." *PNM* 6, no.2 (1968):57.

Copland, Aaron, and Vivian Perlis. *Copland:1900 through 1942*. New York: St. Martin's Press, 1984.

——.*Copland: Since 1943*, New York: St. Martin's Press, 1989.

Evans, Peter. "Copland on the Serial Road: An Analysis of Conno-tations." *PNM* 2,no.2 (1964) :141.

Hitchcock, H. Wiley. "Aaron Copland and American Music." *PNM* 19 (1980—81) :31.

Salzman, Eric, and Paul Des Marais. "Aaron Copland's Nonet: Two Views." *PNM* 1,no.1 (1962) :172.

Skowronski, JoAnn. *Aaron Copland: A Bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1985.

Starr, Lawrence. "Copland's Style." *PNM* 19（1980—81）:68.

Sternfeld, Frederick W. "Copland as Film Composer." *MQ* 37（1951）:161.

Cowell, Henry

Cowell, Henry. *New Musical Resources*. New York: Knopf, 1930.

Hitchcock, H. Wiley. "Henry Cowell's Ostinato Pianissimo." *MQ* 70(1984):23.

Lichtenwanger, William. *The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog*. Brooklyn: ISAM, 1986.

Mead, Rita H.*Henry Cowell's New Music, 1925—1936:The Society, the Music Edition, and the Recordings*.Ann Arbor, Mich.:UMI Research, 1981.

Saylor,Bruce, and William Lichtenwanger. *The Writings of Henry Cowell*. Brooklyn: ISAM, 1977.

* ——. "Henry Cowell." In *The New Grove Twentieth-Century American Masters*. New York: Norton, 1987.

Weisgall, Hugo. "The Music of Henry Cowell." *MQ* 14（1959）:484.

Crumb, George

Dobay, Thomas R. de. "The Evolution of Harmonic Style in the Lorca Works of Crumb." *JMT* 27, no.2（1984）:89.

Gillespie, Don, ed. *George Crumb: Profile of a Composer*. New York: Peters, 1985.

Lewis, Robert Hall. "George Crumb: *Night Music I*." *PNM* 3, no. 2（1965）:13.

Moevs, Robert. "George Crumb: *Music for a Summer Evening*（*Makrokosmos Ⅲ*）." *MQ* 62（1976）:293.

Steinitz, Richard. "The Music of George Crumb." Contact 12（1975）:3.

Dallapiccola, Luigi

Dallapiccola, Luigi. *Dallapiccola on Opera*. Trans and ed. Rudy Schackelford. Vol. 1.Gloucester, Eng.: Toccata Press, 1987.

Eckert, Michael. "Text and Form in Dallapiccola's Goethe-Lieder." *PNM* 17（1979）:98.

——. "Octatonic Elements in the Music of Luigi Dallapiccola." *MR* 46（1985）:35.

Mancini, David L. "Twelve-Tone Polarity in Late Works of Luigi Dallapiccola." *JMT* 30, no.2（1986）:185.

Nathan, Hans. "The Twelve-tone Compositions of Luigi Dallapic-cola." *MQ* 44（1958）:289.

——. "On Dallapiccola's Working Methods. *PNM* 15, no.2（1977）:34."

Petrobelli, Pierluigi: "Dallapiccola's Last Orchestral Piece." *Tempo* 123（1977）:2.

Davies, Peter Maxwell

Griffiths, Paul. *Peter Maxwell Davies*. London: Robson, 1982.

Harbison, John. "Peter Maxwell Davies's *Taverner.*" *PNM* 11, no.1 (1972):233.

Pruslin, Stephen, ed.*Peter Maxwell Davies: Studies from Two Decades*. London: Boosey & Hawkes, 1970.

——. "Maxwell Davies's Piano Sonata." *Tempo* 140 (1982) :5.

Debussy, Claude

Abbate, Carolyn. "*Trista*n in the Composition of *pelléas*." *19CM* 5 (1981—82) : 117.

Allen, Judith Shatin. "Tonal Allusion and Illusion: Debussy's Sonata for Flute, Viola, and Harp." *CD* 7 (1983) :38.

* Austin, William, ed. *Prelude to "The Afternoon of a Faun."* (*NCS*) New York: Norton, 1970.

Berman, Laurence. "*Prelude to the Afternoon of a Faun and Jeux:* Debussy's Summer Rites." *19CM* 3, no.3 (1980) :225.

Briscoe, James. "Debussy *d'après* Debussy: The Further Resonance of Two Early Melodies." *19CM* 5 (1981—82) :110.

Cobb, Margaret G. *The Poetic Debussy: A Collection of His Songs Texts and Selected Letters*. Boston: Northeastern Univ. Press, 1982.

Cox, David Vassall. *Debussy's Orchestral Music*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1975.

Debussy, Claude. *Debussy on Music. The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy*. Ed. François Lesure. Trans. Richard Langham Smith. New York: Knopf, 1977.

——. *Letters*. Ed. François Lesure and Roger Nichols. Trans. Roger Nichols. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1987.

Eimert, Herbert. "Debussy's *Jeux*." *DR* 5 (1961) :3.

Hepkoski, James A. "Formulaic Openings in Debussy." *19CM* 8 (Summer 1984) :44.

Holloway, Robin. *Debussy and Wagner*. London:Eulenburg, 1979.

Howat, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983.

——. "Dramatic Shape and Form in 'Jeux de Vagues' and Its Relationship to *Pelléas, Jeux*, and Other Scores." *CD* 7 (1983) :7.

Jarocinski, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. Trans. Rollo Myers. London: Eulenburg, 1976.

Lesure, François. "Claude Debussy after His Centenary." *MQ* 49 (1963) :277.

Lewin, David. "Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy." *19CM* 11 (Summer 1987) :59.

Lockspeiser, Edward. *Debussy: His Life and Mind.* 2 vols. New York: Macmillan, 1965. Reprint, 1978.

Mueller, Richard. "Javanese Influence on Debussy's *Fantaisie* and Beyond."

19CM 10 (Fall 1986) :157.

Myers. Rollo H. *Claude Debussy. The Story of His Life and Work.* London: Boosey & Hawkes, 1972.

* Nichols, Roger. "Claude Debussy." In *The New Grove Twentieth-Century French Masters*. New York: Norton, 1986.

*—— and Richard Langham Smith, ed. *Pelléas et Mélisande.* (*COH*) Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.

Orledge, Robert. *Debussy and the Theatre*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Parks, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven: Yale Univ. Press, 1989.

Pasler, Jann. "Debussy, *Jeux:* Playing with Time and Form." *19CM* 6 (1982-83) :60.

——. "*Pelléas* and Power: Forces Behind the Reception of Debussy's Opera." *19CM* 10 (Spring 1987) :243.

Rolf, Marie. "Orchestral Manuscripts of Claude Debussy, 1892—1905." *MQ* 70 (Fall 1984) :538.

Smith, Richard Langham."Debussy and the Art of the Cinema."*ML* 54 (1973):61.

——. "Debussy and the Pre-Raphaelites." *19CM* 5 (1981—82) :95.

Wenk, Arthur B. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1976.

——.*Claude Debussy and Twentieth-Century Music*. Boston: Twayne. 1983.

Whittall, Arnold. "Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy." *MR* 36 (1975) :261.

Youens, Susan. "Music, Verse, and Prose Poetry: Debussy's *Trois Chansons de Bilitis*." *JMR* 7, no.1 (1986) :69.

Delius, Frederick

Carley, Lionel. *Delius: A Life in Letters*. 2 vols. Aldershot, Eng.: Scholar Press, 1983,1988.

Cooke, Deryck. "Delius and Form: A Vindication." *MT* 103 (1962) :392;461.

Fenby, Eric. *Delius*. London: Faber & Faber, 1971.

Palmer, Christopher. "Delius and Poetic Realism." *ML* 51 (1970) :404.

——. *Delius: Portrait of a Cosmopolitan*. New York: Holmes & Meier, 1976.

* Payne, Anthony. "Frederick Delius." In *The New Grove Twentieth-Century English Masters*. New York: Norton, 1986.

Redwood, Christopher, ed. *A Delius Companion*. London: Calder, 1976.

Warlock, Peter (Philip Heseltine) .*Frederick Delius*. Reprint (orig.1923) . London: Bodley Head, 1952.

Del Tredici, David

Cole, Hugo. "Del Tredici's 'The Lobster Quadrille.'" *Tempo* 91 (1970) :20.

Earls, Paul. "David Del Tredici's *Syzygy*." *PNM* 9, no.2 (1971) :304.

Knussen, Oliver. "David Del Tredici and *Syzygy*." *Tempo* 118 (1976) :8.

Eisler, Hans

Betz, Albrecht. *Hans Eisler: Political Musician*. Trans. Bill Hopkins. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Elgar, Edward

De La Noy, Michael. *Elgar: The Man*. London: Lane, 1983.

Elgar, Edward. *A Future for English Music and Other Essays*. Ed. Percy Young. London: Dobson, 1968.

——. *Letters*. Ed. Percy Young. London: Bles, 1956.

——. *Letters to Nimrod*. London: Dobson, 1965.

Kennedy, Michael. *Elgar: Orchestral Music*. London: British Broad-casting Corporation, 1970.

* McVeagh, Diana. "Edward Elgar." In *The New Grove Twentieth-Century English Masters*. New York: Norton, 1986.

Moore, Jerold N. *Edward Elgar*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1984.

Mundy, Simon. *Elgar. His Life and Times*. New Jersey: Paganiniana, 1981.

Parrott, Ian. *Elgar*. London: Dent, 1971.

Whittall, Arnold. "Elgar's Last Judgement." *MR* 26（1965）:23.

Falla Manuel de

Burnett, Manes. *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*. London: Gollancz,1979.

Chase, Gilbert. *Falla*. London: British Broadcasting Corporation, 1982.

—— and Andrew Budwig. *Manuel de Falla:A Bibliography and Research Guide*. New York: Garland, 1985.

Pahissa, Jaime. *Manuel de Falla: His Life and Works*. Trans. Jean Wagstaff. London: Museum Press, 1954.

Ferneyhough, Brian

Harvey, Jonathan. "Brian Ferneyhough." *MT* 120（1979）:723.

Potter, Keith, et al. "Brian Ferneyhough." *Contact* 20（1979）:4.

Toop, Richard. "Brian Ferneyhough in Interview." *Contact* 29（1985）:4.

——. "Four Facets of 'The New Complexity.'" *Contact* 32（1988）:4.

Ginastera, Alberto

Chase, Gilbert. "Alberto Ginastera: Argentinc Composer." *MQ* 43（1957）:439.

Glass, Philip

De Jong, Constance, and Philip Glass. *Satyagraha: The Historical Material and Libretto Comprising the Opera's Book*. New York: Tanam Press, 1983.

Jones, Robert T., ed. *Music by Philip Glass*. New York: Harper & Row, 1987.

Potter, Keith, and Dave Smith. "Interview with Philip Glass." *Contact* 12

(1976):27.

Smith, Dave. “The Music of Phil Glass.” *Contact* 11 (1975):27.

York, Wesley. “Form and Process in Two Pages of Philip Glass.” *Sonus* 1, no.2 (1981):28.

Griffes, Charles T.

Anderson, Donna K. *The Works of Charles T. Griffes: A Descriptive Catalogue*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983.

Maisel, Edward. *Charles T. Griffes*. New York: Knopf, 1984.

Hába, Alois

Whitman, George. “Alois Hába: Seminal Works of Quarter-tone Music.” *Tempo* 80 (1967):11.

Henze, Hans Werner

Henderson, Robert. “Hans Werner Henze.” *MT* 117 (1976):566.

Stephan, Rudolph. “Hans Werner Henze.” *DR* 4 (1960):29.

Hindemith, Paul

Briner, Andres. “A New Comment on Tonality by Paul Hinde-mith.” *JMT* 5 (1961):109.

* Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition*. Vol. 1.*Theoretical Part*. Trans. Arthur Mendel. New York: Associated Music, 1942.Vol.2.*Exercises in Two-Part Writing*. Trans. Otto Ortmann. New York: Associated Music, 1941.

——. A Composer's World: *Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1952.

Kemp, Ian. *Paul Hindemith*. London: Oxford Univ. Press, 1970.

*——. “Paul Hindemith.” In *The New Grove Modern Masters*. New York: Norton, 1984.

Landau, Victor. “Paul Hindemith: A Case Study in Theory and Practice.” *MR* 21 (1960):38.

Neumeyer, David. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale Univ. Press, 1986.

——. “Tonal Form and Proportional Design in Hindemith's Music.” *MTS* 9 (1987):93

Skelton, Geoffrey. *Paul Hindemith: The Man behind the Music*. New York: Crescendo, 1975.

Thomson, William. “Hindemith's Contribution to Music Theory.” *JMT* 9 (1965):52.

Holst, Gustav

Holst, Imogen. *A Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music*. London: Faber

& Faber, 1974.

——. *Gustav Holst: A Biography.* London: Oxford Univ. Press, 1938; 2nd ed. 1969.

——. *The Music of Gustav Holst.* London: Oxford Univ. Press, 1931; 3rd. ed., 1985.

Mellers, Wilfred. "Holst and the English Language." *MR* 2（41）:228.

Rubbra, Edmund. *Collected Essays on Gustav Holst.* London: Triad Press, 1974.

Warrack, John. "Holst and the Linear Principle." , *MT*（104）(1963）:732.

Honegger, Arthur

Honegger, Arthur. *I Am a Composer.*Trans. Wilson O.Clough with Arthur Willman. London:Faber & Faber, 1966.

Spratt, Geoffrey K. *The Music of Arthur Honegger.* Cork, Ire.: Cork Univ. Press, 1987.

——. "Honegger's *Le Roi David:* A Reassessment." *MR* 39（1978）:54.

Ives, Charles

Blum, Stephen. "Ives's Position in Social and Musical History." *MQ* 63（1977）:249.

Burkholder, J. Peter. *Charles Ives. The Ideas Behind the Music.* New Haven: Yale Univ. Press, 1985.

——. "Quotation and Emulation:Charles Ives's Uses of His Models." *MQ* 71（1985）:1.

Clark, Sondra Rae. "The Elements of Choice in Ives's *Concord Sonata.*" *MQ* 60（1974）:167.

Cyr, Gordon."Intervallic Structural Elements in Ives'Fourth Symphony."*PNM* 9, no. 2 and 10, no. 1（1971）:291.

Hitchcock, H. Wiley. *Ives.* London: Oxford Univ. Press, 1977.

—— and Vivian Perlis, eds. *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference."* Urbana:Univ. of Illinois Press,1977.

* Ives, Charles. *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings.* New York: W. W. Norton, 1970.

——. *Memes.* Ed John Kirkpatrick. New York: W.W. Norton, 1972.

* Kirkpatrick, John and Paul Echols. "Charles Ives." *The New Grove Twentieth-Century American Masters.* New York: W.W. Norton, 1987.

Morgan, Robert P. "Rewriting Music History: Second Thoughts on Ives and Varèse." *MusicalNewsletter* 3/1（1973）:3;3,no.2（1973）:15.

——. "Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era." *19CM* 2（1978）:72

Perison, Harry. "The Quarter-tone System of Charles Ives." *CM* 18（1974）:96.

* Perlis, Vivian. *Charles Ives Remembered: An Oral History.* New York: W.W. Norton, 1976.

Perry, Rosalie Sandra. *Charles Ives and the American Mind.* Kent, Ohio:Kent State Univ. Press, 1974.

Rossiter, Frank R. *Charles Ives and His America*. New York: Liveright, 1975.

Soloman, Maynard. "Charles Ives: Some Questions of Veracity." *JAMS* 40 (1987) :443.

Tick, Judith. "Ragtime and the Music of Charles Ives." *CM* 18 (1974) :105.

Wooldridge, David. *From the Steeples and the Mountains: A Study of Charles Ives*. New York: Knopf, 1974.

Janáček, Leoš

Abraham, Gerald. Realism in Janáček's Operas," in *Slavonic and Romantic Music*. New York: St. Martin's, 1963,1983.

Evans, Michael. *Janáček's Tragic Operas*. London: Faber & Faber:1977.

Horsbrugh, Ian. *Leoš Janáček*. London: David & Charles, 1981.

Janáček, Leoš. *Leaves from His Life*. Ed. And trans. Vilem and Margaret Tausky. London: Kahn& Averill, 1982.

——. *Letters and Reminiscences*. Ed. Bohumir Stedron. Trans. Geraldine Thomsen. Prague: ArtiaPrague, 1955.

Susskind, Charles. *Janáček and Brod*. New Haven: Yale Univ. Press, 1985.

* Tyrell, John. "Leoš Janáček." In *The New Grove Turn of the Century Masters*. New York:Norton, 1985.

——. "Janáček and the Speech-melody Myth." *MT* 111 (1970) :793.

* ——. ed. *Kat'a Kabanova.* (*COH*) Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Johnston Ben

Johnston, Ben. "Scalar Order as a Compositional Resource." *PNM* 2, no. 2 (1964) :56.

——. "Extended Just Intonation: A Position Paper." *PNM* 25, nos. 1&2 (1987) :517.

Shinn, Randall. "Ben Johnston's Fourth String Quartet." *PNM* 15, no. 2 (1977) :145.

Kagel, Mauricio

Decarsin, Francois. "Liszt's *Nuage gris and Kagel's Unguis Incarnatus Est:* A Model and Its Issue." *MA* 6, no.3 (1987) :207.

Perrin, Glyn. "Mauricio Kagel: Filmed Music/Composed Film." *Contact* 23 (1981) :10.

Kodály, Zoltán

Choksy, Lois. *The Kodály Method*. Englewood Cliffs, N. J.:Prentice-Hall, 1974.

* Eösze, László. *Zoltán Kodály: His Life and Work*. Trans. Istvan Farkas and Gyula Gulyas. London: Collet's, 1962.

Kodály, Zoltán. *Folk Music of Hungary*. Trans. Ronald Tempest and Cynthia Jolly. New York: Repr. 1987.

Lendvai, Eösze. *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest:Editio Musica, 1983.

Krenek, Ernst

Erickson, Robert. "Krenek's Later Music." *MR* 9 (1948) :29.

Krenek, Ernst. "New Developments of the Twelve-tone Technique." *MR* 4 (1943) :81.

——. "Extents and Limits of Serial Techniques." *MQ* 46 (1960) :210.

——.*Horizons Circled: Reflections on My Life in Music*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1974.

"A Krenek Festschrift." (Various articles on the composer.) *PNM* 24,no.1 (1985) :270.

Ligeti, György

Bernard, Jonathan. "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution." *MA* 6/3 (1987) :207.

Ligeti, György. "Metamorphoses of Musical Form." *DR* 7 (1965) :5.

——. "On Music and Politics." *PNM* 16, no.2 (1979) :19.

Sonus 9, no.1 (1988). (Entire issue devoted to articles by and about Ligeti.)

Lutostawski, Witold

Casken, John. "Transition and Transformation in the Music of Witold Lutostawski." *Contact* 12 (1975) :3.

Kaczynski, Tadeusz. *Conversations with Witold Lutostawski*. Trans. Yolanta May. London: J. &. W.Chester, 1984.

Selleck, John. "Pitch and Duration as Textural Elements in Lutostawski's String Quartet." *PNM*, 13,no. (1975) :150.

Stucky, Steven. *Lutostawski and His Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

Thomas, Adrian. "*Jeux vénitiens:* Lutostawski at the Crossroads." *Contact* 24 (1982) :4.

Mahler, Gustav

* Banks, Paul, and Donald Mitchel. "Gustav Mahler." In *The New Grove Turn of the CenturyMasters*. New York: Norton, 1985.

Bauer-Lechner, Natalie. *Recollections of Gustav Mahler*. Ed. Peter Franklin. Trans. Dika Newlin.London: Faber & Faber, 1980.

* Blaukopf, Kurt. *Gustav Mahler*. Trans. Inge Goodwin. New York and Washington: Praeger,1973.

——, ed. *Mahler: A Documentary Study*. New York: Oxford Univ. Press,1976.

Cardus, Neville. *Gustav Mahler, His Mind and Music*. London, 1965.

* Cooke, Deryck. *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980. Reprint, 1985.

De La Grange, Henry-Louis. *Mahle*r. Vol. 1. New York: Doubleday, 1973.(Translation of *Gustav Mahler I: Les chemins de la gloire*（*1860—1900*）.Paris: Fayard, 1973. Rev.1979. English translations of Vols. Ⅱ and Ⅲ (1983, 1984) are presently in progress.)

Forte, Allen. "Middleground Motives in the Adagietto of Mahler's Fifth Symphony." *19CM* 8 (1984) :153.

Greene, David B. *Mahler: Consciousness and Temporality*. New York: Gordon & Breach, 1984.

Hefling, Stephen E. "Mahler's Todtenfeier and the Problem of Program Music." *19CM* 12 (Summer 1988) :27.

Kennedy, Michael. *Mahler. London:* Dent, 1974, Reprint, 1977.

Kravitt, Edward F. "Mahler's Dirges for His Death: February 24, 1901." *MQ* 64 (1978) :329.

Lebrecht, Norman, ed. *Mahler Remembered*. New York: Norton, 1987.

Lewis, Christopher. *Tonal Coherence in Mahler's Ninth Symphony*. Ann Arbor, Mich.:UMI Research Press, 1982.

Mahler, Alma. *Gustav Mahler: Memories and Letters*. 3rd rev. ed. Ed. Donald Mitchell and KnudMartner. Trans. Basil Creighton. Seattle: Univ. of Washington Press, 1975.

Mahler, Gustav. *Gustav Mahler, Richard Strauss: Correspondence 1888—1911*. Ed. Herta Blaukopf. Trans. Edmund Jephcott. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1984.

——.*Selected Letters of Gustav Mahler*. Ed. Knud Martner. Trans. Eithne Wilkins, Ernst Kaiser, and Bill Hopkins. London and Boston: Faber & Faber, 1979.

Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: The Early Years*. London: Rockcliff, 1958. Rev. and Ed. Paul Banks and David Matthews. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1980.

* ——.*Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1975.

——.*Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*. Berkeley and Los Angeles: Univ.of California Press, 1985.

Murphy, Edward. "Unusual Forms in Mahler's Fifth Symphony." *MR* 47 (May 1986—87) :101.

Roman, Zoltan."Structure as a Factor in the Genesis of Mahler's Songs". *MR* 35 (1974) :157.

Stein, Erwin. "Mahler and the Vienna Opera." *Opera*. 4(1953):4;145;200;281.

Tischler, Hans. "Mahler's 'Das Lied von der Erde.'" *MR* 10 (1949) :111.

——. "Mahler's Impact on the Crisis of Tonality." *MR* 12 (1951) :113.

* Walter, Bruno. *Gustav Mahler*. Trans. James Galston. New York: Greystone Press, 1941. Reprint, 1973.

Wellesz, Egon. "The Symphonies of Gustav Mahler." *MR* 1 (1940) :2.

Wenk, Arthur. "The Composer as Poet in Das *Lied von der Erde*." *19 CMI* (1977—1978) :33.

Youens, Susan. "Schubert, Mahler and the Weight of the Past: *Lieder eines*

fahrenden Gesellen and Winterreise." *ML* 67 (July 1986) :256.

Malipiero, Gian Francesco

Keller, Marcello Sorce. "A 'Bent for Aphorisms' : Some Remarks About Music and About His Own Music by Gian Francesco Malipiero." *MR* 39(1978):231.

Messiaen, Olivier

Drew, David. "Messiaen: A Provisional Study." *Score* 10 (1954) :33;13 (1955) :59;14 (1955) :41.

Griffiths, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1985.

* ——. "Olivier Messiaen." In *The New Grove Twentieth-Century French Masters*. New York:Norton, 1986.

Hold, Trevor. "Messiaen's Birds." *ML* 52 (1971) :113.

Johnson, Robert Sherlaw. *Messiaen*. London: Dent, 1975.

Messiaen, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Leduc, 1944; English trans. 1957.

Morris, David. "A Semiotic Investigation of Messiaen's 'Abime des oiseaux.'" *MA* 8, nos. 1&2 (1989) :125.

Nichols, Roger. , *Messiaen*. London: Oxford Univ. Press, 1975.

Rössler, Almut. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*. Trans. Barbara Dagg and Nancy Poland. Duisberg, West Germany: Gilles & Francke, 1986.

Smalley, Roger. "Debussy and Messiaen." *MT* 109 (1968) :128.

Toop, Richard. "Messiaen's *Saint Francois*." *Contact* 28 (1984) :89.

Walker, Rosemary."Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: A Brief Discussion of 'Premiere communion de la Vierge.'" *MA* 8, nos. 1&2 (1989) :159.

Milhaud, Darius

Collaer, Paul. *Darius Milhaud*. San Francisco: San Francisco Press, 1988.

Drake, Jeremy. *The Operas of Darius Milhaud*. New York: Garland, 1989.

Mason, Colin. "The Chamber Music of Darius Milhaud." *MQ* 48 (1957) :326.

Milhaud, Darius. *Notes without Music*. Trans. Donald Evans. London: Dobson, 1952. Ed. Rollo Myers, London: Calder & Boyars, 1967.

Nielsen, Carl

Nielsen, Carl. *My Childhood*. Trans. Reginald Spink. London: Chester,1953.

Simpson, Robert. *Carl Nielsen Symphonist*. London: Dent, 1952. 2nd rev. ed. New York: Taplinger,1979.

Waterhouse, J.C.G. "Nielsen Reconsidered." *MT* 56 (1965) :425,515,593.

Nono, Luigi

Unger, Udo. "Luigi Nono." *DR* 4 (1960) :5.

Oliveros, Pauline

Subotnick, Morton. "Pauline Oliveros: Trio." *PNM* 2, no.1 (1963) :77.

Von Gunden, Heidi. *The Music of Pauline Oliveros*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1983.

Partch, Harry

Earls, Paul. "Harry Partch: Verses in Preparation for *Delusion of the Fury*." *YIAMR* 3 (1967) :1.

Johnston, Ben. "The Corporealism of Harry Partch." *PNM* 13, no.2 (1975) :85.

* Partch, Harry. *Genesis of a Music*. 2nd ed. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1974.

Woodbury, A. "Harry Partch: Corporeality and Monophony." *Source* 1. no. (1967) :91.

Penderecki, Krzysztof

* Robinson, Ray. *Krzysztof Penderecki. A Guide to His Works*. Princeton, N. J.: Prestige, 1983.

Petrassi, Goffredo

Stone, Olga. "Petrassi's Concerto for Pianoforte and Orchestra: A Study of Twentieth-Century Neo-Classic Style." *MR* 39 (1978) :240.

Pfitzner, Hans

Frankilin, Peter. "Palestrina and the Dangerous Futurists." *MQ* 70 (1984) :499.

Newsom, Jon. "Hans Pfitzner, Thomas Mann and 'The Magic Mountain.'" *ML* 55 (1974) :136.

Williamson, John. "Pfitzner and Ibsen." *ML* 67 (April 1986) :127.

Poulenc, Francis

Bernac, Pierre. *Francis Poulenc. The Man and His Songs*. New York; Norton, 1978.

* Daniel, Keith W. *Francis Poulenc: His Artistic Development & Musical Style*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1982,1988.

* Nichols, Roger. "Francis Poulenc." In *The New Grove Twentieth Century French Masters*. New York: Norton, 1986.

Poulenc, Francis. *My Friends and Myself*. Geneva and Paris: La Palatine, 1963. Trans. James Harding. London: Dobson, 1978.

——.*Diary of My Songs*. (*Journal de mes mélodies*, 1964) Trans. Winifred Radford, London: Gollancz, 1985.

Prokofiev, Sergey

Abraham, Gerald. "Prokofiev as a Soviet Composer." *MR* 3 (1942) :241.

Bass, Richard. "Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement." *JMT* 7, no.2 (1988) :197.

Brown, Malcolm. "Prokofiev's *War and Peace.* A chronicle." *MQ* 63(1977) :297.

Henderson, Lynn. "Prokofiev's Fifth Piano Concerto." *MR* 47 (1986—87) :267.

* McAllister, Rita. "Sergey Prokofiev." In *The New Grove Russian Masters 2.* New York: Norton, 1986.

Prokofiev, Sergey. *Materials, Articles, Interviews*. Moscow: Progress,1978.

——.Prokofiev by Prokofiev. A Composer's Memoir. Ed. David H. Appel. Trans. Guy Daniels. New York: Doubleday, 1979.

——. *Autobiography, Articles, Reminiscences*. Moscow: Foreign Languages, n.d.

Saukina, Natalia. *Prokofiev*. Trans. Catherine Young. Neptune City, N.J.: Paganiniana, 1984.

Seroff, Victor. *Sergey Prokofiev: A Soviet Tragedy*. London: Frewin, 1969.

Puccini, Giacomo

* Ashbrook, William. *The Operas of Puccini*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1985.

* Carner, Mosco. "Giacomo Puccini." In *The New Grove Masters of Italian Opera*. Norton, 1983.

* ——. ed. *Tosca.* (*COH*) Cambridge: Cambridge Univ. Press,1985.

* Groos, Arthur and Roger Parker. *La bohème.* (*COH*) Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986.

Marek, George R. *Puccini: A Biography*. New York: Simon & Schuster, 1951.

Puccini, Giacomo. *Letters.* Ed. Giuseppe Adami. Trans. Ena Makin. London: Harrap, 1931; Rev. ed. 1974.

Valente, Richard. *The Verismo of Giacomo Puccini*. Ann Arbor, Mich.:Braun-Blumfeld, 1971.

Weaver, William. *Puccini: The Man and His Music*. New York: Dutton, 1979.

Rachmaninov, Sergey

Bertensson, Sergei and Jay Leyda. *Sergei Rachmaninoff.* New York: New York Univ. Press, 1956.

Coolidge, Richard. "Architectonic Techniques and Innovation in the Rakhmaninov Piano Concertos." *MR* 40 (1979) :186.

Culshaw, John. *Sergei Rachmaninov*. London: Dobson, 1949.

* Norris, Geoffrey. *Rakmaninov*. London, 1976.

* ——. "Sergey Rakmaninov." In *The New Grove Russian Masters2*. New York: Norton, 1986.

* Piggot, Patrick. *Rachmaninov Orchestral Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1974.

Threlfall, Robert and Geoffrey Norris. *A Catalogue of the Compositions of Sergey Rachmaninoff.* London: Scholars Press, 1982.

Ravel, Maurice

Davies, Laurence, *Ravel Orchestral Music*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1971.

Demuth, Norman. *Ravel*. London: Dent, 1947. Reprint, 1979.

* Hopkins, G. W."Maurice Ravel."In *The New Grove Twentieth-Century French Masters*. New York: Norton, 1986.

Long, Marguerite. *At the Piano with Ravel*. Ed. Pierre Laumonier. Trans. Olive Senior-Ellis. London: Dent, 1973.

* Myers, Rollo. *Ravel: Life and Work*. London: Duckworth, 1960,1971.

Nichols, Roger, ed. *Ravel Remembered*. New York: Norton, 1988.

Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Columbia Univ. Press, 1975.

Roland-Manuel. *Maurice Ravel*. Trans. Cynthia Jolly. London: Dobson, 1947.

* Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Maurice Ravel: Variations on His Life*. Trans. Samuel R. Rosenbaum. Philadelphia: Chilton, 1968.

Reger, Max

Grim, William E. *Max Reger: A Bio-bibliography*. Westport, Conn.:Greenwood Press, 1988.

Popp, Susanne and Susanne Shigihara. *Max Reger: At the Turning Point of Modernism*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1988.

Prince, P. "Reger and the Organ." *Diapason* 64, no.4（1973）:1.

Reich, Steve

Potter, Keith. "The Recent Phases of Steve Reich." *Contact* 29（1985）:28.

Reich, Steve. *Writings about Music*. New York: New York Univ. Press, 1974.

——. "Texture—Space—Survival." *PNM* 26, no. 2（1988）:272.

Schwarz, K. Robert. "Steve Reich: Music as a Gradual Process." *PNM* 19（1980 —81）:373;20（1981—82）:225.

Rochberg, George

Block, Stephen. "George Rochberg: Progressive or Master Forger." *PNM* 21, nos. 1 & 2（1982—83）:407.

Reise, Jay. "Rochberg the Progressive." *PNM* 19（1980—81）:395.

Ringer, Alexander. "The Music of George Rochberg." *MQ* 52（1966）:409.

Rochberg, George. *The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music*. Ed. William Bolcom. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1984.

Russolo, Luigi

Brown, Barclay. "The Noise Instruments of Luigi Russolo." *PNM* 20, nos. 1&2（1981—82）:31.

Payton, Rodney J. "The Music of Futurism: Concepts and Polemics." *MQ* 62（1976）:25.

Russolo, Luigi. *The Art of Noises*. Trans. Barclay Brown. New York; Pendragon Press, 1986.

Rzewski, Frederic

Wason, Robert. "Tonality and Atonality in Frederic Rzewski's Variations on 'The People United Will Never Be Defeated!'" *PNM* 26（1988）:108.

Satie, Erik

Austin, William. "Satie Before and After Cocteau." *MQ* 48（1962）:216.

Cage, John, Roger Shattuck, and Alan Gillmor. "Erik Satie:A Conversation." *Contact* 25（1982）:21.

Dickinson, Peter. "Erik Satie（1866—1925）." *MR* 28（1967）:139.

Gillmor, Alan M. *Erik Satie*. Boston: Twayne, 1988.

Gowers, Patrick. "Satie's Rose Croix Music（1891—1895）." *PRMA* 92（1965—66）:1.

* ——.and Nigel Wilkins. "Eric Satie." In *The New Grove Twentieth-Century French Masters*. New York: Norton, 1986.

Harding, James, *Erik Satie*. London: Secker & Warburg, 1975.

Myers, Rollo. *Erik Satie*. London: Dobson, 1948: Reprint, 1969,1988.

Shattuck, Roger."Erik Satie, 1866—1925."In *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I.* Rev. ed. New York: Vintage, 1968.

Templier, Pierre-Daniel. *Erik Satie*（1932）Trans. Elena L. French and David S. Frick. Cambridge:MIT Press, 1969, Reprint, 1980.

Volta, Ornella. *Satie: His World through His Letters*. Trans. Michael Bullock. London and New York: Marion Boyars, 1989.

Wilkins, Nigel. "Erik Satie's Letters to Milhaud and Others." *MQ* 66（1980）:404.

——,ed. And trans. *The Writings of Erik Satie*. London: Eulenberg, 1980.

Schoenberg, Arnold

Bailey, Walter B. *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1984.

Berg, Alban."Why is Schoenberg's Music So Difficult to Understand?"（1924）. Reprinted in Willi Reich. *Alban Berg*. Trans. Cornelius Cardew. London: Thames & Hudson, 1965. Reprint, 1974.

* Boretz, Benjamin and Edward Cone, eds, *Perspectives on Schoenberg & Stravinsky*. New York: Norton, 1972.

Cone, Edward T. "Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony." *PNM* 13, no. 1（1974）:21.

Crawford, John C. "Die gluckliche Hand: Schoenberg's Gesamtkunstwerk." *MQ* 60（1974）:583.

Dahlhaus, Carl.*Schoenberg and the Music*. Trans. Derrick Puffett and Alfred

Clayton. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.

Forte, Allen. "Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality." *MQ* 64, no.2（April 1978）:133.

Frisch, Walter. "Thematic Form and the Genesis of Schoenberg's Dminor Quartet, Opus 7." *JAMS* 41（1988）:289.

Goehr, Alexander. "The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg." *PNM* 13（1975）:3.

——. "Schoenberg and Karl Kraus: The Idea behind the Music." *MA* 4（1985）:59.

Hyde, Martha Maclean. "The Format and Function of Schoenberg's Twelve-Tone Sketches." *JAMS* 36（1983）:453.

Lessem, Alan Philip. *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg. The Critical Years*, 1908—1922.Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.

Lewis, Christopher. "Mirrors and Metaphors: Reflections on Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality." *19CM* 11（1987）:26.

——. "'Tonal' Forms in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music." *MTS* 9（1987）:67.

* Neighbour, Oliver W. "Arnold Schoenberg." in *The New Grove Second Viennese School*. New York: Norton, 1983.

Payne, Anthony. *Schoenberg*. London: Oxford Univ. Press, 1968.

Reich, Willi. *Amold Schoenberg: A Critical Biography*. Trans. Leo Black. London: Longman, 1971.

* Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg*. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1981.

Schoenberg, Arnold. *Letters*. Ed. Erwin Stein. Trans. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. London: Faber & Faber, 1964, Reprint, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1987.

* ——.*Theory of Harmony*. Trans.[from 1911 Harmonielehre] Roy E. Carter. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press. 1978.

* ——.*Structural Functions of Harmony*. Rev. ed. New York: Norton. 1968.

* ——.*Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1967, 1982.

*——.*Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. Trans. Leo Black, London: Faber & Faber, 1975. New expanded ed., Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1984.

"Schoenberg as Artist." *JASI* 2, no. 3（1978）（special issue）.

Stuckenschmidt, Hans H. *Arnold Schoenberg: His Life, World, and Work*.（1974）. Trans. Humphrey Searle. London: Calder,1977.

Swift, Richard. "1/X/99:Tonal Relations in Schoenberg's *Verklärte Nacht*." *19CM* 1（1977—78）:3.

White, Pamela. *Schoenberg and the God-Idea: The Opera "Moses und Aron."* Ann Arbor, Mich.:UMI Research Press, 1985.

* Whittall, Arnold. *Schoenberg Chamber Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1972.

Sessions, Roger

Cone, Edward T. "In Honor of Roger Sessions." *PNM* 10, no. 2（1972）:130.

——. "In Defense of Song:The Contribution of Roger Sessions." *Critical Inquiry* 2（1975—1976）: 93.

* Harbison, John and Andrea Olmstead. "Roger Sessions." In *The New Grove Twentieth-Century American Masters*. New York: Norton, 1987.

Imbrie, Andrew. "Roger Sessions: In Honor of His 65th Birthday." *PNM* 1, no.1（1962）:117.

* Sessions, Roger. *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton, N.J.:Princeton Univ. Press, 1962.

* ——.*Questions About Music*. New York, Norton, 1971.

* ——.*Roger Sessions on Music:Collected Essays*. Ed. Edward T. Cone. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1979.

——.*Conversations with Roger Sessions*. Ed. Andrea Olmstead. Lincoln: Univ. of Nebraska Press,1987.

Shostakovich, Dimitry

Blokker, Roy and Robert Dearling. *The Music of Dimitri Shostakovich: The Symphonies*. London:Tantivy Press, 1979.

Fanning, David. *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*. London: Royal Musical Association, 1988.

* Kay, Norman. Shostakovich. London: Oxford Univ. Press, 1971.

Keller, Hans. "Shostakovich's Twelfth String Quartet." *Tempo* 94（1970）:6.

Marothy, Janos. "Harmonic Disharmony: Shostakovich's Quintet." *Studia Musicologica* 19（1977）:325.

Norris, Christopher, ed. *Shostakovich: The Man and His Music*. London: Laurence & Wishart, 1982.

Ottaway, Hugh. "Shostakovich: Some Later Works." *Tempo* 50（1959）:2.

* Schwarz, Boris. "Dimitry Shostakovich." In *The New Grove Russian Masters* 2. New York: Norton, 1986.

Shostakovich, Dimitry. *Dimitry Shostakovich About Himself and His Times*. Ed. Lev Grigoryev and Yakov Platek. Moscow: Progress, 1981.

Sollertiusky, Dimitri and Ludmilla. *Pages from the Life of Dimitri Shostakovich*. London: Hale, 1981.

* Volkov, Solomon. *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov*. New York: Harper & Row, 1979.

Sibelius, Jean

Abraham, Gerald. Sibelius: *A Symposium*. London: Drummond, 1947; Reprint,

Oxford Univ. Press,1952.

Grey, Cecil. *Sibelius*. London: 1931; Reprint, Oxford Univ. Press, 1975.

Hill, W.G. "Some Aspects of Form in the Symphonies of Sibelius." *MR* 10 (1949) :165.

Layton, Robert. *The World of Sibelius*. London: Dent, 1965. Rev. ed.,1978.

* ——. "Jean Sibelius," In *The New Grove Turn of the Century Masters*. New York: Norton, 1985.

McMullin, Michael. "Sibelius: An Essay on His Significance." *MR* 46 (1985) :199.

Tawastsjerna, Erik. *Jean Sibelius*. 4 vols. Helsinki: 1965—78. Eng. trans. of Vols. Ⅰ and Ⅱ : Berkeleyand Los Angeles: Univ. of California Press, 1976,1986.

Skryabin, Alexander

Baker, James. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven: Yale Univ. Press, 1986.

——. "Scriabin's Implicit Tonality." *MTS* 2 (1980) :1.

Bowers, Faubion. *The New Scriabin: Enigma and Answers*. New York: St. Martin's Press, 1973.

Brown, Malcolm. "Skryabin and Russian 'Mystic' Symbolism." *19CM* 3 (1979) :42.

Dickenson, Peter. "Skryabin's Later Music." *MR* (1965) :19.

Herndon, Claude H. "Skryabin's New Harmonic Vocabulary in his Sixth Piano Sonata." *JMR* 4, nos. 3&4 (1983) :353.

MacDonald, Hugh. *Skryabin*. London: Oxford Univ. Press, 1978.

* ——, with Paul Echols. "Alexander Skryabin." In *The New Grove Russian Masters 2*. New York:Norton, 1986.

Perle, George. "Scriabin's Self-Analysis." *MA* 3, no.2 (1984) :101.

Pople, Anthony. "Skriabin's Prelude, Op. 67, No. 1:Sets and Structure." *MA* 2, no.2 (1983) :151.

Reise, Jay. "Late Skriabin: Some Principles Behind the Style." *19CM* 6 (1983) :220.

Schloezer, Boris de. *Skryabin:Artist and Mystic*. Trans. Nicholas Slonimsky. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1987.

Stockhausen, Karlheinz

Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. New York: Simon & Schuster, 1973.

Harvey, Jonathan. *The Music of Stockhausen*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press,1975.

Heikinheimo, Seppo. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen: Studies of the Esthetical and Formal Problems of Its First Phase*. Trans. Brad Absetz. Helsinki: Suomen Musikkitieteellinin Seura, 1972.

* Maconie, Robin. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London: Oxford Univ. Press, 1976. Reprint, 1981.

Morgan, Robert P. "Stockhausen's Writings on Music." *MQ* 61（1975）:1.

Stockhausen, Karlheinz. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. Robin Maconie, ed. London: Marion Boyars, 1989.

Tannenbaum, Mya. *Conversations with Stockhausen*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1987.

Toop, Richard. "Stockhausen and the Kontarskys: A Vision, an Interval, and a Mantra." *MR* 47（1986—87）:194.

Strauss, Richard

Adorno, Theodor W. "Richard Strauss: Born June 11, 1864." *PNM* 4. no. 1（Fall-Winter 1965）;14,4, no. 2（Spring-Summer 1966）:113.

* Birkin, Kenneth, ed. *Arabella.*（*COH*）Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990.

Del Mar, Norman. *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*. 3 vols. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1962. Reprint 1986.

Gilliam, Bryan. "Strauss's Preliminary Opera Sketches: Thematic Fragments and Symphonic Continuity." *19CM* 9（Spring 1986）:176.

Jefferson, Alan. *The Life of Richard Strauss*. Newton Abbot, Eng.: David & Charles, 1973.

——.*The Lieder of Richard Strauss*. London: Praeger, 1972.

Kennedy, Michael. *Richard Strauss*. London: Dent, 1976.

* ——.and Robert Bailey. "Richard Strauss." In *The New Grove Turn of the Century Masters*. New York: Norton, 1985.

Lockspeiser, Edward. "The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation." *ML* 50（1969）:37.

Mann, William. Richard Strauss: *A Critical Study of the Operas*. London: Cassell, 1964.

Murphy, E. "Tonal Organization in Five Strauss Tone Poems." *MR* 44（1983）:223.

Newman, Ernst. *Richard Strauss*. London: Greenwood Press, 1908. Reprint, 1970.

Phipps, Graham H. "The Logic of Tonality in Strauss's *Don Quixote*: A Schoenbergian Evaluation." *19CM* 9（Spring 1986）:189.

Potter, Pamela M. "Strauss's *Friedenstag:* A Pacifist Attempt at Political Resistance." *MQ* 69（1983）:408.

* Puffett, Derrick, ed. *Elektra.*（*COH*）.Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.

* ——.*Salome.*（*COH*）Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.

Strauss, Richard. *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence.* Ed. Rollo Myers. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1968.

——.*Correspondence: Hans von Bulow and Richard Strauss*. Ed. Willi Schuh

and Franz Trenner. Trans. Anthony Gishford. London: Boosey & Hawkes, 1955.

——.*The Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hoffmansthal*. Trans. Hanns Hammelmann and Ewald Oesers. London: Cambridge Univ. Press, 1961. Reprint 1981.

——.*Recollections and Reflections*. Ed. Willi Schuh. Trans. L. J. Lawrence. London: Boosey & Hawkes, 1953, Reprint 1974.

Stravinsky, Igor

Asafiev, Boris. *A Book About Stravinsky* (1929) .Trans. Richard F. French. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.

* Boretz, Benjamin and Edward T. Cone, eds. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. New York: Norton, 1972.

Cone, Edward T. "Stravinsky: The Progress of a Method." *PNM* 1, no.1 (1962) :18.

——. "The Uses of Convention: Stravinsky and his Models." *MQ* 48, no.3 (1962) :287.

Craft, Robert.*Stravinsky: the Chronicle of a Friendship 1948—1971*. New York: Knopf, 1972.

Deli Ge, Celestin and Michael Lamb. "Stravinsky: Ideology-Language." *PNM* 26 (1988) :82.

Druskin, Mikhail. *Igor Stravinsky:His Personality, Works and Views*. (1974) . Trans. Martin Cooper. Reprint, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983.

Forte, Allen. *The Harmonic Organization of "The Rite of Spring."* New Haven: Yale Univ. Press, 1978.

Gordon, Tom. "The Cubist Metaphor: Picasso in Stravinsky Criticism." *CM* 40 (1985) :22.

* Griffiths, Paul. *The Rake's Progress*. (*COH*) Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Haimo, Ethan, and Paul Johnson, eds. *Stravinsky Retrospectives*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press,1987.

Heyman, Barbara. "Stravinsky and Ragtime." *MQ* 68 (1982) :543.

* Joseph, Charles M. *Stravinsky and the Piano*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983.

——. "Structural Coherence in Stravinsky's Piano-Rag-Music." *MTS* 4 (1982) :76.

Keller, Hans, and Milein Cosman. *Stravinsky Seen and Heard*. (1962) Reprint, London: Toccata Press, 1982, Reprint, 1985.

* Lang, Paul Henry, ed. *Stravinsky: A New Appraisal of his Work*. New York: Norton, 1963.

* Lederman, Minna. ed. *Stravinsky in the Theatre*. New York: Pelegrini & Cudahy, 1949, Reprint, 1975.

Libman, Lillian. *And Music at the Close: Stravinsky's Last Years*. New York:

Norton, 1972.

Pasler, Jann. “Stravinsky and the Apaches.” *MT*（1982）:403.

——.ed. *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1986.

Philips, Paul Schuyler. “The Enigma of Variations.” *MA* 3, no.1（1984）:69.

Schwarz, Boris. “Stravinsky in Soviet Criticism.” *MQ* 48, no. 3（1962）:340.

Smalley, Roger. “The Sketchbook of *The Rite of Spring*.” *Tempo* 91（1969—70）:2.

Strauss, Joseph. “A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky.” *MTS* 4（1982）:106.

——. “Stravinsky’s Tonal Axis.” *JMT* 26, no. 2（1982）:261.

Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York: Norton, 1962.（Trans. of *Chroniques de ma vie*, written in collaboration with Walter Nouvel. 2 vols. Paris: Denoel & Steel, 1935,1936.）

——.*Poetics of Music: in the FORM OF Six Lessons*. New York: Knopf,1960.（Trans. of *Poetique musicale: sous forme de six lecons*.）

——.*Selected Correspondence*. 3 vols. Ed. Robert Craft. London: Faber & Faber, 1982,1984,1985.

* Stravinsky, Igor and Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky*（1959）. Reprint. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1980.

——.*Memories and Commentaries*（1959）. Reprint, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1981.

——.*Expositions and Developments*（1962）. Reprint, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1981.

*——.*Dialogues and a Diary*（1963）. Reprint, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1980.

——.*Themes and Episodes*. New York: Knopf, 1966.

——.*Retrospectives and Conclusions*, New York: Knopf, 1969.

* ——. *Themes and Conclusions*（1972）. Reprint, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1980.

——. “*The Rite of Spring*” :*Sketches 1911—1913*. 3rd ed. London: Oxford Univ. Press, 1978.

Stravinsky, Theodore. *Catherine and Igor Stravinsky: A Family Album*. London: Boosey & Hawkes, 1973.

Stravinsky, Vera, and Robert Craft.Stravinsky in Pictures and Documents. New York: Simon & Schuster, 1978.

——. *A Stravinsky Scrapbook, 1940—1971*. London: Thames & Hudson, 1983.

Stravinsky, Vera, and Igor Stravinsky. *Dearest Bubushkin: The Correspondence of Vera & IgorStravinsky. 1921—1954, with excerpts from Vera Stravinsky's Diaries*. Ed. Robert Craft. Trans. Lucia Davidova. New York and London: Thames & Hudson, 1985.

Taruskin, Richard. “Russian Folk Melodies in *The Rite of Spring*.” *JAMS* 33

(1980) :501.

——. "The Rite Revisited: The Idea and Sources of the Scenario." In *Music & Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*. Ed. Maria Rika Maniates and Edmond Strainchamps. New York: Norton, 1984.

——. "Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's 'Angle.'" *JAMS* 38, no.1 (1985) :72.

——. "Chez Pétrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky." *19CM* 10, no.3 (Spring 1987) :265.

Toorn, Pieter C. van den. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven:Yale Univ. Press, 1983.

——.*Stravinsky and "The Rite of Spring" : The Beginnings of A Musical Language*. Berkeley andLos Angeles: Univ. of California Press, 1987.

Vershinina, Irina. *Stravinsky's Eallets* (1967) .Trans. L. G. Heien. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1989.

Vlad, Roman. *Stravinsky* (1958) . Trans. Frederick and Anne Fuller, London: Oxford Univ. Press.,1978.

Walsh, Stephen. *The Music of Stravinsky*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988.

White, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1966. 2nd ed., 1979.

*—— and Jeremy Noble."Igor Stravinsky." In *The New Grove Modern Masters*. New York: Norton, 1984.

Subotnick, Morton

Perkins, John M."Morton Subotnick: Serenade No. 1."*PNM* 2, no.2(1964):100.

Whipple, Harold W. "Beasts and Butterflies: Morton Subotnick's 'Ghost Scores.'" *MQ* 69 (1983) :425.

Szymanowski, Karol

McNamee, Ann K. "Bimodality, Mode, and Interval in the Music of Karol Szymanowski." *JMT* 29, no, 1 (1985) :61.

Thomson, Virgil

* Jackson, Richard. "Virgil Thomson." In *The New Grove Twentieth-Century American Masters*.New York: Norton, 1987.

Meckna, Michael. *Virgil Thomson: A Bio-bibliography*. New York: Greenwood Press, 1986.

Sonus 7, no. 1(1986) . Entire issue is devoted to articles by and about Thomson.

Thomson, Virgil. *Virgil Thomson by Virgil Thomson*. New York: Knopf,1966.

——. *A Virgil Thomson Reader*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.

——. *Music with Words. A Composer's View*. New Haven: Yale Univ. Press, 1989.

Tommasini, Anthony. *Virgil Thomson's Musical Portraits*. New York: Pendragon Press, 1986.

Tippett, Michael

Bowen, Meirion. *Michael Tippett*. London: Robson, 1980.

Kemp, Ian. *Tippett. The Composer and His Music*. London: Eulenberg, 1984.

* ——. "Michael Tippett." In *The New Grove Twentieth-Century English Masters*. New York: Norton, 1986.

* Mathews, David. *Michael Tippett. An Introductory Study*. London: Faber & Faber, 1980.

Puffett, Derrick. "The Fugue from Tipett's Second String Quartet." *MA* 5 (1986) :233.

Rodda, Richard E. "Genesis of a Symphony: Tippett's Symphony No.3." *MR* 39 (1978) :110.

Tippett, Michael. *Moving into Aquarius*. 2nd ed. London: Palladin, 1974.

* ——.*Music of the Angels*.London: Eulenburg, 1980.

White, Eric Walter. *Tippett and His Operas*. London: Barrie & Jenkins, 1979.

Whittall, Arnold. *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*. Cambridge and New York: Cambridge Univ. Press, 1982.

Varèse, Edgard

Babbitt, Milton. "Edgard Varèse: A Few Observations of His Music." *PNM* 4, no. 2 (1966) :14.

Bernard, Jonathan. "Pitch/Register in the Music of Edgard Varèse." *MTS* 3 (1981) :1.

——.*The Music of Edgard Varèse*. New Haven:Yale Univ. Press, 1987.

Chou, Wen-chung. "Open Rather Than Bounded." *PNM* 5, no.1 (1966) :1.

——. "A Varèse Chronolgy." *PNM* 5, no.1 (1966) :7.

——. "Varèse: A Sketch of the Man and His Music." *MQ* 52 (1966) :151.

Morgan, Robert P. "Rewriting Music History: Second Thoughts on Ives and Varèse." Musical Newsletter 3, no. 1 (1973) :3;3, no. 2 (1973) :15.

Ouellette, Fernand. *A Biography of Edgard Varèse*. New York: Orion Press, 1966. Reprint, 1981.

Schuller, Gunther. "Conversation with Varèse." *PNM* 3, no. 2 (1965) :32.

Stempel, Larry. "Varèse's 'Awkwardness' and the Symmetry in the 'Frame of Twelve Tones' : An Analytic Approach." *MQ* 65 (1979) 148.

Strawn, John. "The *Intégrales* of Edgard Varèse: Space, Mass, Element, and Form." *PNM* 17, no.1 (1978) :38.

Van Solkema, Sherman, ed. *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium*. Brooklyn: ISAM, 1979.

Varèse, Edgard. "The Liberation of Sound." *PNM* 5, no.1 (1966) :11.

Varèse, Louise. *Varèse. A Looking-Glass Diary 1883—1928*. New York: Norton,

1972.

Vaughan Williams, Ralph

Adams, Byron. "The Stages of Revision of Vaughan William's Sixth Symphony." *MQ* 73 (1989) :382.

Day, Douglas. *Working with Vaughan Williams: The Correspondence of Ralph Vaughan Williams and Roy Douglas*. London: The British Library Board, 1988.

Dickenson, A. E. F. "The Legacy of Ralph Vaughan Williams: A Retrospect." *MR* 19 (1958) :290.

Forbes, Anne-Marie. "Motivic Unity in Ralph Vaughan Williams' Riders to the Sea." *MR* 44 (1983) :234.

Hurd, Michael. *Vaughan Williams*. London: Faber & Faber, 1970.

Kennedy, Michael. *Vaughan Williams*. London: Oxford Univ. Press, 1964.

* Ottaway, Hugh.*Vaughan Williams Symphonies*. London. British Broadcasting Corporation, 1972.

* ——. "Vaughan Williams." In *The New Grove Twentieth-Century English Masters*. New York, Norton, 1986.

Payne, Elsie M. "Vaughan Williams and Folk Song." *MR* 15 (1954) :103.

Schwartz, Elliott S. *The Symphonies of Ralph Vaughan Williams*. Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1964, Reprint, 1982.

Vaughan Williams, Ralph. *Beethoven's Choral Symphony and Other Writings*. London: Oxford Univ. Press, 1953.

Vaughan Williams, Ursula. *R.V.W.:A Biography of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford Univ. Press, 1964.

Warrack, John. "Vaughan Williams and Opera." *Opera* 9 (1958) :698.

Villa-Lobos, Heitor

Appleby, David. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-bibliography*. New York:Greenwood Press, 1988.

Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Washington, D.C.:Brazilian American Cultural Institute, 1970.

Peppercorn, Lisa M. "Some Aspects of Villa-Lobos's Principles of Composition." *MR* 4, no.1 (1943) :28.

——. "Villa-Lobos's Last Years." *MR* 40 (1979) :284.

Walton, William

Craggs, Stewart R. *William Walton:* A Thematic Catalogue of his Musical Works. London: Oxford Univ. Press, 1977.

Howes, Frank S. *The Music of William Walton*. London: Oxford Univ. Press, 1965. 2nd Ed. 1974.

* Ottaway, Hugh. "William Walton." In *The New Grove Twentieth-Century English Masters*. New York: Norton, 1986.

Smith, Carolyn J. *William Walton: A Bio-bibliography*. New York: Greenwood Press, 1988.

Tierney, Niel. *William Walton*. London: Hale, 1984.

Walton, Susana. *William Walton: Behind the Facade*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1988.

Webern, Anton

Archibald, Bruce. "Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No.2," *PNM* 10,no.2（1972）:159.

Cone, Edward T. "Webern's Apprenticeship." *MQ* 53（1967）:39.

* Griffiths, Paul. "Anton Webern." In *The New Grove Second Viennese School*. New York:Norton, 1983.

Kolneder, Walter. *Anton Webern: An Introduction to His Work*. Trans Humphrey Searle. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1968.

Moldenhauer, Hans. *The Death of Webern*. London: Vision Press, 1962.

——, and Demar Irvine, eds. *Anton von Webern: Perspectives*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1966, Reprint, 1978.

——, and Rosaleen Moldenhauer. *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work*. New York: Knopf, 1979.

Roman, Zoltan, ed. *Anton von Webern. An Annotated Bibliography*. Detroit: Information Coordinators, 1983.

Smalley, Roger. "Webern's Sketches." *Tempo* 112（1975）:2.

* Webern, Anton. *The Path to New Music*. Trans. Leo Black. Bryn Mawr, Pa.: Presser, 1963.

Westergaard, Peter. "Webern and 'Total Organization'：an Analysis of the Second Movement of thed Piano Variations, Op.27." *PNM* 1,no. 2（1963）:107.

Weill, Kurt

Borwick, Susan. "Weill and Brecht's Theories on Music in Drama." *JMR* 4, nos.1&2（1982）:39.

Drew, David, *Kurt Weill: A H andbook*. London: Faber & Faber, 1987.

Jarman, Douglas. *Kurt Weill, an Illustrated Biography*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1982.

Kowalke, Kim H. *Kurt Weill in Europe*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1979.

——, ed. *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*. New Haven: Yale Univ, Press, 1986.

Wolff, Christian

Fox, Christopher. "Music as Social Process: Some Aspects of the Work of Christian Wolff." *Contact* 28（1984）:49.

Xenakis, Iannis

Bois, Mario. *Iannis Xenakis, the Man and His Music. A Conversation with the Composer and a Description of His Works*. London: Boosey & Hawkes, 1967, Reprint, 1980.

Butchers, Christopher. "The Random Arts: Xenakis, Mathematics and Music." *Tempo* 85（1968）:2.

De Lio, Thomas. "Iannis Xenakis: *Nomos Alpha*." *JMT* 24/1（1980）:63.

Griffiths, Paul. "Xenakis: Logic and Disorder." *MT* 116（1975）:329.

Waugh, Jane, and W.A.O' N. "Xenakis and Chance." *Contact* 10（1974—1975）:6.

Xenakis, Iannis. *Arts, Sciences: Alloys*. Trans. Sharon Kanach. New York: Pendragon Press, 1985.

——.*Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Rev. ed. New York; pendragon Press, 1990.

——. "Xenakis on Xenakis." *PNM* 25, nos. 1&2（1987）:16.

Young, La Monte

Smith, Dave. "Following a Straight Line." *Contact* 18（1977—78）:4.

Young, La Monte, and Marian Zazeela. *Selected Writings*. Munich:Heiner Friedrich, 1970.

索　引

［原注］粗体页码系指谱例，斜体页码系指插图。
［译注］此表所附均系原著页码，即中译本页边码。

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

译后记

陈鸿铎

在"诺顿音乐断代史丛书"（六卷本的具体情况请见《诺顿音乐断代史丛书》中译本总序）中，《二十世纪音乐：现代欧美音乐风格史》虽然是排在其中最后一卷，但由于它与我们今天的音乐生活最为接近，同时也由于论述这一断代的外文专著中译本的奇缺，因而显得较为急需，所以被安排在了第一批翻译出版的计划中。相信它的出版，对于推动我国西方现代音乐的研究定会起到积极作用。

在英语世界，论述二十世纪音乐的专著到目前为止其实并不少，但不论从内容安排还是从叙述方式上看，这本专著对中国的音乐学者无疑是极为合适的一本。关于这套丛书的整体水准，中译本"总序"中已有提及，因此不再赘述，这里仅就该书作者的情况及其写作特点再略作介绍。作者罗伯特·摩根（Robert P. Morgan，1934— ）为美国著名的音乐学家和作曲家，耶鲁大学音乐系教授（目前已退休），是当今西方学界二十世纪音乐研究方面的重量级人物。摩根作曲家和音乐学家的双重身份，形成了他这本专著的写作特色。

作为作曲家，摩根曾师从美国著名作曲家塞欣斯，[1]在1980年代以前主要从事音乐创作活动，作有大量的室内乐、管弦乐和声乐作品，在西方音乐界影响甚大。而作为音乐学家，摩根还曾师从另一位美国著名音乐学家和音乐

1. 罗杰·塞欣斯(Roger Sessions,1896—1985),美国作曲家、教师,作有大量各种体裁的音乐作品,对美国现代音乐发展贡献巨大,被誉为美国及世界"最伟大的音乐人物之一"。

批评家科恩,[2]这或许是促使他在1980年代后把学术兴趣转向音乐分析、音乐理论和音乐美学的原因之一，在这方面，他同样写出了大量卓有建树的理论文章和著作，其成果甚至超过了他在作曲方面的影响。

正是由于摩根在作曲与音乐学两方面的成就，促成了他这本论著在以下两方面特色的形成，即，他对于书中那些涉及复杂技法的作品均有体现作曲家视角的直觉、感性和微观的分析，而对于作品中所涉及的各种新奇观念也都有音乐学家那种思辨、理性和宏观的阐释。必须指出的是，由于二十世纪现代音乐在创作技法上的复杂性和美学观念上的多元性,[3]因此，并不是每一本二十世纪音乐断代史论著都能在这方面做到这么好，而摩根恰恰很出色地完成了这项任务。

此外，对于与该书相配套的《二十世纪音乐作品集》(*Anthology of Twentieth-Century Music*)，这里也有必要做一简要介绍。这本作品集同样由摩根编辑，集子中选取了与上述文字著作中相应章节内容的分析曲目，并且每个曲目都配有篇幅不长但清晰准确的文字分析。根据作者本人的介绍，这本作品集不仅可作为学习文字著作的补充，也可单独作为一般本科生或研究生课程的学习教材，因为集子中的曲目与文字分析均可脱离配套的文字著作而成为独立的学习材料。考虑到乐谱所占篇幅较多，目前这本作品集没有列入翻译出版计划，但读者如需要可直接从图书馆找到该原版书，有一定英文基础者都可进行参照学习。

由于《二十世纪音乐：现代欧美音乐风格史》涉及大量西方现代音乐发展方面的新内容、新名词，因此要翻译好这本原著对于译者自然是一个巨大的挑战，在这方面，参与这项工作的每位译者都付出了艰辛的劳动。为了保证翻译的质量，在上海音乐学院杨燕迪教授的主持下，我们组成了一个由上海音乐学院音乐学系的陈鸿铎、甘芳萌、金毅妮和梁晴（根据翻译量由多至少排序）四位教师组成的翻译小组，在翻译过程中，对翻译中的许多问题进行

---

2. 爱德华·科恩(Edward T. Cone，1917—2004)，美国音乐学家、理论家和作曲家，以写作极富洞见的各种音乐批评和分析文论著称。
3. 请读者参见本人为该书所写的“代导读”——“二十世纪音乐：反叛·标新·多元”，其中对该书所论及的二十世纪音乐现象作了概括论述。

了多次讨论，对原文中的相关段落进行了试译，以确定一些可供遵循的原则。具体翻译工作的完成情况如下：陈鸿铎共译了十四章（第1—5和第15—23章），以及前言、导论、索引和目录四个附属部分，并对参考文献作了相应整理；甘芳萌共译了六章（第7—10和第13—14章）；金毅妮共译了两章（第11—12章）；梁晴共译了一章（第6章）。

全文译出后，由陈鸿铎先进行了初校和修改，对各位译者的译文进行了整合。在此基础上，杨燕迪教授对整个译文进行了最后校订，杨燕迪教授的西方音乐史方向博士研究生刘丹霓参与了校订工作。

我们深知，一本好的外文原著在转换成另一种语言后是否能发挥其应有的效果，关键在于翻译的质量，想到这一点，作为译者我们是心存忐忑的。不过我们也觉得，面对国外大量优秀音乐著作不能够及时为我国音乐发展事业所用的局面，必须首先有人敢于去承担这种工作，然后才能不断改进。在此，我们也呼吁国内所有有兴趣和能力的音乐学者积极参与到这项工作中来。最后，由于学识和语言能力所限，我们的译文中难免有译错或译文不准确之处，敬请读者不吝指正，以便我们以后进一步修改完善。

2012年12月于上海音乐学院